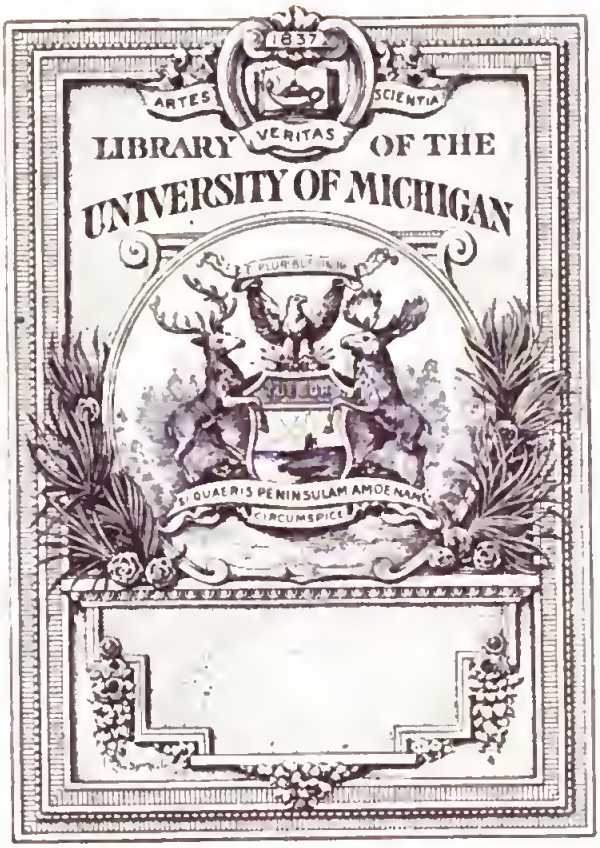
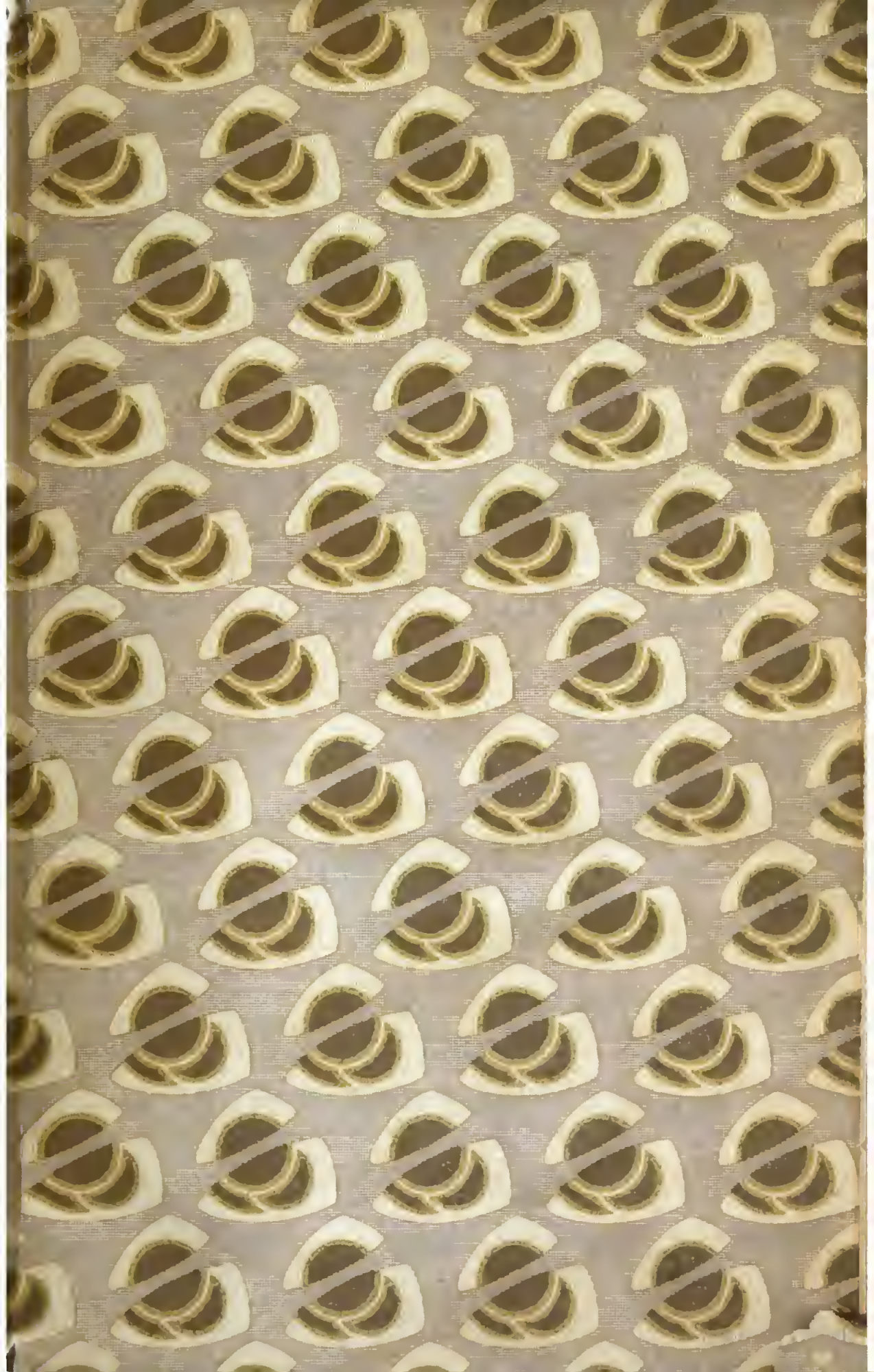
A 604406 DUPL

Digitized by Google


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



8 35
K65D
W9

Kleist-Studien

Von

Spiridion Wukadinović

Stuttgart und Berlin 1904
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Bernhard Seuffert

in dankbarer Verehrung

zugeeignet

173824

Vorwort

Von den hier gesammelten Aufsätzen über Heinrich v. Kleist ist der erste eine Zusammenfassung zweier früherer Arbeiten (Allgemeine Zeitung 1898, Beilage 145 und Gegenwart 1899, Nr. 28); der vierte, über das Käthchen, ist bereits 1895 im zweiten Ergänzungsheft des „Euphorion" erschienen und nur wenig überarbeitet. Die übrigen sind hier zum ersten Male gedruckt.

Jene Aufsätze, die der Kleistforschung neues Material zuführen, bedürfen wohl keines Geleitworts, das ihre Berechtigung erst erweisen müßte. Anders steht es mit der Studie „Guiskards Tod", die einiges über die mutmaßliche Fortsetzung des Fragments zu ergründen versucht. Da sie naturgemäß mit Hypothesen arbeitet, muß ich auf manchen Widerspruch gefaßt sein. Man wird vielleicht auch meinen, daß der aufgewandte Apparat dem verhältnismäßig kleinen Ergebnis nicht entspreche. Solchen Einwendungen gegenüber betone ich, daß ich das Hauptgewicht in dieser Arbeit nicht so sehr auf das

Reſultat, als vielmehr auf die Methode lege, die meines Wiſſens hier zum erſten Male für die Behandlung einer fragmentariſchen Dichtung angewendet wird. Wenn ſie andere einen Schritt weiter führen oder an einem anderen Werk ſich bewähren wird, hat mein Aufſatz in meinen Augen auch dann ſeinen Zweck erfüllt, wenn die fachmänniſche Kritik mit ſeinen Ergebniſſen nicht in allem übereinſtimmen ſollte. —

Beſonderen Dank ſchulde ich dem Manne, deſſen Namen ich auf die erſte Seite meines Buches geſchrieben: dem verehrten Lehrer, deſſen vielſeitige Anregungen es durchziehen, wie auch dem ſelbſtloſen Freunde, der er mir im Lauf der Jahre geworden iſt, und deſſen Teilnahme und Wohlwollen ich auch ferner nicht miſſen möchte. Neben ihm hat mich vor allen Herr Prof. Auguſt Sauer durch gütige Förderung zu lebhaftem Dank verpflichtet. Für Beweiſe freundlichen Intereſſes danke ich den Herren Prof. Erich Schmidt und Prof. Richard M. Meyer in Berlin.

Prag, im März 1904.

S. W.

Inhalt

	Seite
Zwei Jugendluſtſpiele?	1
Guiskards Werden	55
Guiskards Tod	83
Das Käthchen von Heilbronn	135
Der Prinz von Homburg	173

Zwei Jugendlustspiele?

I

Als vor einiger Zeit[1]) die Nachricht durch alle Blätter ging, dem Professor der deutschen Literatur in Kiel, Eugen Wolff, sei es gelungen, zwei bisher unbekannte Jugendlustspiele Heinrich v. Kleists aufzufinden, mochte man glauben, daß es sich um einen handschriftlichen Fund von unzweifelhafter Echtheit handle. Man wunderte sich vielleicht, daß zwei Stücke Kleists so lange Zeit ganz verschollen gewesen sein konnten, daß in allen seinen Briefen, in den vielen Zeugnissen anderer über sein Leben gar nie die Rede von ihnen gewesen sein sollte —, aber man nahm schließlich doch eine so apodiktisch gebrachte Nachricht gläubig, wenn auch mit einem begreiflichen Maß von Neugierde entgegen. Diese Neugier ist nun gestillt. Wolff hat zuerst im „Berliner Tageblatt" vorläufige Mitteilungen über die beiden Stücke gebracht, die bereits das Wesentlichste enthalten, und jetzt sind auch die Stücke selbst erschienen[2]), begleitet von einer abschließenden Einleitung des Herausgebers.

[1]) Geschrieben 1898.

[2]) Zwei Jugendlustspiele von Heinrich v. Kleist. Herausgegeben von Eugen Wolff. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung.

Nun ſtellt ſich der Sachverhalt aber ganz anders dar. Wolff war durch verſchiedene dunkle Andeutungen Kleiſts über ſeine literariſche Tätigkeit zu dem Schluſſe gelangt, daß noch vor der „Familie Schroffenſtein", im Jahre 1802, Luſtſpiele Kleiſts im Verlage Geßners zu Bern und Zürich erſchienen ſein müſſen. Er ſuchte, fand richtig laut Ausweis des Leipziger Meßkatalogs, daß Geßner in dieſem Jahr ein anonymes Werkchen, „Luſtſpiele" betitelt, verlegt hatte, und vermutete, daß dies die von ihm geſuchten Kleiſtſchen Luſtſpiele ſeien. Nach einigem Suchen wußte er ſie ſich zu verſchaffen, und ſiehe da — ſeine Vermutung ward ihm zur Gewißheit, denn zu den äußeren Gründen geſellten ſich auch innere, die ihm die gefundenen Stücke unzweifelhaft als Kleiſts geiſtiges Eigentum erſcheinen ließen.

Dieſe näheren Begleitumſtände ſtellen den Fund Wolffs in ein weſentlich anderes Licht. Ein ſolcher Fund würde allerdings, wenn er ſich als unzweifelhaft herausſtellt, dem Entdecker alle Ehre machen, denn neben dem glücklichen Zufall, dem Vater aller Entdeckungen und auch aller literariſchen Ausgrabungen, hätte der Scharfſinn und die Kombinationsgabe des Herausgebers hervorragenden Anteil an der Auffindung der beiden Stücke. Der Literarhiſtorie wird ſeit jeher gern Mangel an Exaktheit vorgeworfen, und beſonders die Vertreter der „exakten" Wiſſenſchaften pflegen ſie über die Achſel anzuſehen. Die Tat eines Leverrier, der aus dem

Zuſammentreffen gewiſſer Erſcheinungen die Exiſtenz des Neptun ableitete und deſſen Stellung auf das genaueſte berechnete, ohne ihn je zuvor mit Augen geſehen zu haben, traut man ihr einfach nicht zu. Hier hätten wir nun mutatis mutandis eine ſolche Tat auf dem Gebiete der literarhiſtoriſchen Forſchung. Aber eine derartige Entdeckung bedarf, wenn ſie ſich einen gleichberechtigten Platz neben anderen erringen ſoll, nicht minder einer mathematiſch genauen Beweisführung, ja ſie muß mehr als eine andere ſich auf Zeugniſſe von ſchlagender Unwiderleglichkeit ſtützen, vor denen ſich der Zweifel in alle Winkel verkriecht. Sonſt muß ſie es ſich gefallen laſſen, von dem ſtolzen Throne unwiderleglicher Wahrheit abgeſetzt und in das nebelhafte Reich unbewieſener Hypotheſen verwieſen zu werden.

Sehen wir nun zu, ob die Gründe Wolffs von ſolcher Beſchaffenheit ſind. Wolff geht davon aus, daß Kleiſts Briefe ſeit dem Jahre 1800 zahlreiche Anſpielungen auf literariſche Betätigung aufweiſen. Das iſt nichts Neues. Wir nehmen ſeit Ad. Wilbrandt an, daß Kleiſt auf ſeiner Würzburger Reiſe den Beruf zum Dichter in ſich entdeckt habe. Wir dürfen aus verſchiedenen Andeutungen ſeiner Briefe vermuten, daß er ſich ſchon in Berlin mit allerhand dichteriſchen Plänen trug, wir hören von ihm ſelbſt aus Paris, daß er ſich dort mit einer poetiſchen Arbeit befaßte, wir wiſſen endlich, daß er in der Schweiz voll von literariſchen Entwürfen ſteckte, aus

denen die Schroffenſteiner als einzige Frucht hervorgingen. Ja, wir müſſen aus dunkeln Anſpielungen Kleiſts, ſowie aus Mitteilungen anderer vermuten, daß das, was wir über ſeine literariſche Tätigkeit in der Schweiz wiſſen, nicht einmal alles umfaßt. Auf dieſe Zeugniſſe nun legt Wolff großes Gewicht. Der Dichter ſpricht hier öfters von literariſchem Erwerb, er berichtet von „Geſchäften" mit dem Buchhändler Geßner, von dreißig Louisdor, die er ſich durch eigene Arbeit verdient habe. Zſchokke erzählt, wie die Freunde ſich „von eigenen poetiſchen Schöpfungen" freigebig mitteilten, und Münch, der Biograph Zſchokkes, der wegen der „beiſpiellos ſeltenen Treue des Gedächtniſſes" gerühmt wird, ergänzt deſſen Mitteilungen dahin: „Mit vieler Laune hat Zſchokke ſeinen ſpäteren Freunden noch oft erzählt, wie Ludwig Wieland, der nicht das mindeſte Talent zum Tragöden, ſondern vielmehr ein launig-humoriſtiſches hatte, wie ſein nachmaliges Leben deutlich bewies, unaufhörlich mit der Idee umging, er ſei dazu beſtimmt, ein großer Trauerſpieldichter zu werden; Heinrich Kleiſt aber ſich anſtrengte, witzige und luſtige Komödien zu verfaſſen. Das Unglück wollte, daß die Geſellſchaft, worin die corpora delicti mitgeteilt wurden, über die Trauerſpiele Wielands ſich halb tot lachte und über die Luſtſpiele Kleiſts ſich halb tot gähnte, was beide dann oft nicht wenig verdroß."

Das alles klingt freilich ſehr beſtechend, es fragt ſich aber, ob Wolff berechtigt war, daraus ſo weit-

gehende Schlüſſe zu ziehen. Vor allem muß man bedenken, daß Kleiſts Briefe aus der Schweiz von einem ganz beſonderen Geſichtspunkt aus zu betrachten ſind. Kleiſt hatte ſich mit ſeinem Entſchluſſe, Landmann zu werden, in Widerſpruch mit den Seinen geſetzt. Seit jeher war er das Schmerzenskind der Familie geweſen, aber mit dieſem Schritt hatte er allem die Krone aufgeſetzt. Der Weg ins Elternhaus war ihm verſperrt, ſolange ihm nicht der Erfolg recht gegeben hatte. Er vergleicht ſich ſelbſt dem verlorenen Sohn und ſpricht von einer Verbannung, von der ſich zu befreien ſein unaufhörliches Streben ſei. Daher ſind denn auch alle ſeine Briefe von der deutlichen Abſicht durchdrungen, ſeinen Umgang, ſeine Tätigkeit, ſeine ganze Lebensführung in das denkbar beſte Licht zu ſtellen. Gleich in ſeinem erſten Briefe aus Bern weiß er ſeiner Schweſter zu berichten, daß auch Zſchokke — er, der kluge Mann, der es doch ſchon ſo weit gebracht — mit dem Gedanken umgehe, ſich in der Schweiz, ſogar in ſeiner Nähe anzukaufen, daß er ihm das Schweizer Bürgerrecht verſchaffen wolle und dergleichen mehr. Später wieder erzählt er ihr von ſeinen Beziehungen zu Geßner, „Sohn des berühmten, der eine Wieland, Tochter des berühmten, zur Frau . . . hat". Man merkt alſo deutlich, wie es dem Dichter darum zu tun iſt, die beſorgten Seinigen über ſein derzeitiges Schickſal zu beruhigen. Bei alledem war jedoch der angehende Schweizer Bürger beſtändig in Geldnöten

und gezwungen, an die Güte ſeiner Schweſter zu appellieren. Um ſich aber nicht die Vorwürfe Ulrikens zuzuziehen, die ihm von der Überſiedlung in die Schweiz am eindringlichſten abgeraten hatte, fügte er naturgemäß einige beruhigende Bemerkungen über die künftige Ausgeſtaltung ſeiner finanziellen Lage hinzu. Und das fiel ihm damals nicht ſchwer. Denn bei dem ſchrankenloſen Optimismus, der ſich ſtets ſeiner bemächtigte, ſobald ſeine literariſchen Arbeiten von ſtatten gingen, gab er ſich ſogleich den extremſten Hoffnungen hin und glaubte ſeine kühnſten Träume in die nächſte Nähe gerückt. Schon zwei Monate nach ſeiner Ankunft ſchreibt er der Schweſter: „In Hinſicht des Geldes kann ich Dir verſichern, daß in der Zukunft zur Notdurft für mich geſorgt. Du kannſt es erraten, ich mag darüber nichts ſagen.“ Zuvor bittet er ſie aber, ihm den Reſt ſeines Vermögens zu ſchicken. Und wenn er ihr im nächſten Briefe ſchreibt: „Nun, von der einen Seite, mein beſtes Mädchen, kann ich jetzt Dich beruhigen, denn wenn mein kleines Vermögen gleich verſchwunden iſt, ſo weiß ich jetzt doch, wie ich mich ernähren kann,“ ſo haben wir dieſe Äußerung wohl auch auf die Zukunft zu beziehen, und noch dazu auf eine Zukunft, wie Kleiſt ſie ſich ausmalte, und wie ſie keineswegs immer der Wirklichkeit entſprach. Viel beſtimmter klingt dagegen eine Stelle aus einem Briefe von der Aarinſel bei Thun, dem einzigen, den er aus ſeiner idylliſchen Ver-

ſchollenheit an die Schweſter richtete: „Von allen Sorgen vor dem Hungertod bin ich, Gott ſei Dank, befreit, obſchon alles, was ich erwerbe, ſo gerade wieder drauſgeht.“ Gerade dieſer Brief iſt aber auch ſonſt beſonders charakteriſtiſch. Die Tage, die Kleiſt auf jener weltentrückten Inſel verlebte, gehörten ja in jeder Beziehung zu den glücklichſten ſeines Lebens, und hier, mitten in ſeinem dichteriſchen Schaffen, ging gelegentlich auch in den Briefen die Phantaſie mit ihm durch und ſpiegelte ihm als Wirklichkeit vor, was eigentlich nur in ſeiner Einbildung beſtand. Zwei markante Beiſpiele hiefür finden ſich gerade in dieſem Briefe. Kleiſt erzählt unter anderem, daß er, während ſeine ſchöne Wirtſchafterin „Mädeli“ dem Gottesdienſt beiwohne, das Schreckhorn zu beſteigen pflege und dann mit ihr gemeinſam nach Hauſe zurückkehre. Nun war aber das Schreckhorn, das die anſehnliche Höhe von 4082 Meter hat, damals überhaupt noch nicht erſtiegen und erfordert von Thun aus mindeſtens drei beſchwerliche Tagereiſen. Und über ſeinen Verkehr berichtet er: „Zuweilen kommen Geßner oder Zſchokke oder Wieland aus Bern, hören etwas von meiner Arbeit und ſchmeicheln mir.“ Geßner aber konnte damals ſeine einem freudigen Familienereignis entgegenſehende Frau und ſein arg bedrohtes Geſchäft kaum verlaſſen, von einem Aufenthalte Wielands in Thun weiß der erhaltene Briefwechſel nichts zu berichten, und von Zſchokke endlich wiſſen wir ganz ſicher, daß er ſich damals im Aar-

gau befand, den er nicht mehr verließ. (S. Zolling, Heinrich v. Kleiſt in der Schweiz, S. 63 f.) Haben wir da nicht ein Recht, auch die obige Äußerung Kleiſts über ſeinen Lebensunterhalt ſkeptiſch aufzunehmen? Aber nehmen wir an, ſie beziehe ſich auf jene dreißig Louisdor, von denen Kleiſt einige Monate ſpäter in einem Briefe an Pannwitz ſpricht. Wolff meint, damit könne unmöglich das Honorar für die „Familie Schroffenſtein" gemeint ſein, denn Kleiſt ſchreibe in einem Briefe nach dem Erſcheinen des Dramas ausdrücklich, daß Geßner ihn nicht bezahlt habe. Die Sache kann ſich aber auch noch anders verhalten haben. Kleiſts Anſpielungen auf „Geſchäfte" mit dem Buchhändler Geßner datieren erſt ſeit der Zeit, wo er ſein Drama im Kreiſe der Freunde vorgeleſen hatte. Auch aus anderen Andeutungen ſind wir berechtigt, zu ſchließen, daß Geßner dem Freunde gleich ſeinen Verlag angeboten habe. Da wir nun wiſſen, daß Kleiſt ſich beſtändig in Geldnöten befand, da es ferner aus verſchiedenen Zeugniſſen bekannt iſt, daß der junge Geßner alles andere eher war als ein praktiſcher Geſchäftsmann, ſo wäre es nur zu begreiflich, wenn er dem Autor einen Teil des Honorars — eben jene dreißig Louisdor — im vorhinein bezahlt hätte. Den Reſt aber, auf den Kleiſt natürlich ſicher gerechnet hatte, konnte Geßner, der inzwiſchen ſtark in die Klemme gekommen war und in ſolchen Fällen auch ſonſt gelegentlich mit dem Honorar auf ſich warten ließ (wie z. B. für Wielands Attiſches

Muſeum), nicht mehr bezahlen. Was nun endlich die Mitteilung Münchs betrifft, daß Kleiſt „ſich anſtrengte, witzige und luſtige Komödien zu verfaſſen", ſo berechtigt auch ſie nicht zu dem Schluſſe, daß dieſe Komödien auch gedruckt ſein müßten. Im Gegenteil wird man annehmen dürfen, daß Kleiſt, der damals anderen Idealen zuſtrebte, ſolche Luſtſpiele, bei denen ſich die Zuhörerſchaft „halb tot gähnte", ebenſowenig der Öffentlichkeit übergeben habe, wie die gleichzeitig erwähnten Trauerſpiele des jungen Wieland je den Druck erlebten. — So hat denn Wolff mit ſeiner Zuſammenſtellung nur das beſtätigt, was wir eigentlich ſchon früher wußten — den Beweis aber, auf den es ihm ankam, daß nämlich Luſtſpiele Kleiſts im Jahre 1802 gedruckt worden ſeien, hat er damit nicht erbracht. Und doch würde erſt ein ſolcher Beweis die feſte Grundlage ſchaffen, auf der dann erſt alles übrige aufgebaut werden kann.

Wir wollen ſehen, ob nicht die beiden Stücke ſelbſt eine ſolche feſte Grundlage entbehrlich machen, indem ſie aus ganz beſonderen inneren Gründen als das Werk Kleiſts reklamiert werden müßten. Das ſcheint nun aber auch nicht der Fall zu ſein. Faſſen wir ſie näher ins Auge. „Das Liebhabertheater" und „Koketterie und Liebe" ſind ſie betitelt: Intrigenluſtſpiele, wie ſie damals zu Dutzenden die deutſche Bühne bevölkerten. Die Handlung bewegt ſich in den ausgefahrenen Geleiſen der damaligen

Luſtſpieltechnik, die Figuren weiſen eine ſtattliche Ahnenreihe von Weiße bis zu Iffland-Kotzebue auf. Hie und da Anſätze zu individueller Charakteriſtik, ſo daß es den Anſchein erweckt, als hätten bei einigen von ihnen Perſonen aus der Umgebung des Dichters Modell geſtanden. Die Technik iſt durchaus ſchülerhaft. Die „Familie Schroffenſtein", das Erſtlingswerk Kleiſts, das ja gewiß manche Unbeholfenheit aufweiſt, verrät doch den geborenen Dramatiker. Hier iſt davon nichts zu ſpüren. Ich will nur ein Beiſpiel herausgreifen. Die Verwendung des Monologs. Kleiſt war ein Gegner des Monologs, er empfand ihn als Hemmſchuh für den Fortgang der dramatiſchen Handlung. Darum verwendet er ihn äußerſt ſelten und nie überflüſſigerweiſe. Minde-Pouet hat (in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1898 Nr. 66) darauf hingewieſen, daß ſich in Kleiſts ſämtlichen Dramen nur ſiebzehn Monologe vorfinden, die ſich, bis auf zwei, durch große Kürze charakteriſieren, und von denen außerdem fünf nur ſcheinbar Monologe ſind. Vergleichen wir damit die Monologe in den beiden Luſtſpielen. Schon die Art ihrer Verwendung iſt ganz unkleiſtiſch. Iſt der Dichter in Verlegenheit, wen er auftreten laſſen ſoll, — gleich ſtellt ein Monolog zur rechten Zeit ſich ein; hat er die Handlung ein Stück vorwärts gebracht, ſo ſchickt er jemand vor die Rampe, der unter dem Deckmantel des Monologs den neugierigen Zuſchauern etwas von dem weiteren Programm verraten muß. Be-

ſonders lehrreich iſt der 15. und 16. Auftritt im erſten Akt des „Liebhabertheaters". Dort tritt zuerſt Roderigo auf, hält ſeinen obligaten Monolog und geht dann ab, ſeine Frau zu ſuchen, — die nun bei der anderen Tür hereinkommt, um ihren Monolog zum beſten zu geben. Sollte man das einem Heinrich v. Kleiſt wirklich ernſtlich zumuten dürfen? In den zwei Akten des „Liebhabertheaters" finden ſich fünf Monologſzenen, in den dreien von „Koketterie und Liebe" elf, und vier Auftritte beginnen mit Monologen, die durch das Hinzutreten einer zweiten Perſon unterbrochen werden. Die fünf Akte der beiden Luſtſpiele weiſen ſomit zwanzig Monologe auf, mehr als Kleiſt in allen ſeinen Dramen zuſammengenommen geſchrieben hat! Auch das Beiſeiteſprechen, von dem hier in der ausgiebigſten Weiſe Gebrauch gemacht wird, iſt ein Hilfsmittel, deſſen ſich Kleiſt mit großer Sparſamkeit bediente.

Wolff führt ferner den Stil der beiden Stücke zur Unterſtützung ſeiner Behauptung ins Treffen. Nun ſind aber ſtiliſtiſche Prinzipien überhaupt unzuverläſſige Stützen, wo es ſich um die Feſtſtellung geiſtigen Eigentumsrechts handelt. Selbſt bei einer ſo ausgeprägten Individualität wie der Kleiſts haben ſie ſchon ihren Dienſt verſagt. Ich erinnere nur an die Erzählung „Mord aus Liebe", die man lange Zeit, gerade auf Grund ſtiliſtiſcher Eigentümlichkeiten, irrigerweiſe für ein Werk Kleiſts gehalten hat. Und doch ſagt Erich Schmidt einmal über den Stil Kleiſts:

„Alles, was er geſchaffen, ſagt uns ſofort: Ich bin kleiſtiſch.“ Dieſer treffenden Wahrnehmung wird ſich gewiß niemand entziehen können, der ſich eingehender in Kleiſts Dichtungen vertieft. Aber gerade dieſes Zwingende, Schlagende fehlt hier. Allerdings finden ſich Stellen in beiden Stücken, bei deren Leſung man ſich ſagt: Das könnte auch Kleiſt geſchrieben haben. Und von dieſer Art ſind auch die Beiſpiele, die Wolff zur Begründung ſeiner Anſicht vorbringt. Alles, was er von dem Vorkommen von Bildern und Sentenzen, von der Verwendung des einfachen ſtatt des zuſammengeſetzten Zeitworts, von grammatiſchen und orthographiſchen Eigentümlichkeiten anführt, ſpricht nicht gerade gegen Kleiſt, aber es muß deshalb noch lange nicht für ihn ſprechen. Denn alles das läßt ſich auch bei anderen Dichtern belegen, während gerade ſpeziell Kleiſtſche Eigentümlichkeiten, die einen einigermaßen ſicheren Schluß zuließen, fehlen. Doch dies ſoll im weiteren Verlaufe noch näher erörtert werden.

Wir wenden uns nun dem letzten und ſchwerwiegendſten Punkt der Wolffſchen Beweisführung zu, der „unwillkürlichen Individualiſierung des Helden nach der Seele des Dichters ſelbſt“. Es läßt ſich in der Tat nicht leugnen, daß einzelne Perſonen der beiden Stücke in ihrer Charakterzeichnung überraſchende Analogien mit Kleiſt aufweiſen, und Wolff zieht daraus den naheliegenden Schluß: Kleiſt liebte es, in ſeinen Dichtungen ſich ſelbſt abzuzeichnen,

folglich ſind auch dieſe beiden Luſtſpiele, in denen er augenſcheinlich porträtiert iſt, Kinder ſeiner Muſe. Die Prämiſſen ſtimmen beide. Es iſt richtig, daß die meiſten der Kleiſtſchen Helden Züge ihres Dichters an ſich tragen. Es iſt ebenſo richtig, daß Perſonen der beiden Luſtſpiele auffallend an Kleiſt erinnern. Weniger im „Liebhabertheater", obwohl auch hier der Held ein Stück Kleiſt iſt. Zwar, daß er in Begleitung eines als Mann verkleideten Frauenzimmers reiſt, wie Kleiſt mit ſeiner verkleidungsfrohen Schweſter Ulrike, könnte man auch auf Rechnung einer ſeit Jahren gehegten Luſtſpieltradition ſetzen. Aber Roderigo iſt Offizier, der den Dienſt quittiert hat, wie Kleiſt, und ſeine ihm insgeheim angetraute junge Frau die Tochter eines höheren Offiziers, wie Kleiſts Braut Wilhelmine v. Zenge. Noch mehr erinnert in „Koketterie und Liebe" der „Liebhaber" Eduard Felseck an unſern Dichter. Er wird uns geſchildert als ein Menſch, „der entweder alles oder nichts beſitzen will, und auch da ungeſtüm fordert, wo man nur durch Hingebung und Beſcheidenheit am meiſten gewinnt". Wir hören von ſeinen „herriſchen" Neigungen, von einem plötzlichen Entſchluß, ſchnurſtracks nach Amerika zu reiſen, als er ſeine Liebe zu Sophie nicht erwidert glaubt. „Er bittet um Liebe, die Piſtole in der Hand, und ſieht immer aus, als dächte er, wenn Sie nicht wollen, Mademoiſelle, ſo laſſen Sie es bleiben." Und doch, welch ein Unterſchied zwiſchen der un-

bewußten Subjektivität Kleiſts und dieſer Charakteriſtik! Eine ſo ausgeſprochene Perſönlichkeit wie er legte — allerdings mehr unbewußt als bewußt — von ſeinem Ich in die Geſtalten ſeiner Dichtungen. Aber haben wir denn hier etwas Derartiges vor uns? Gewiß, Kleiſt war einer ſolchen Liebe, „mit der Piſtole in der Hand", fähig, aber er ſpielte mit ſeiner Art zu lieben nicht Komödie, er dachte von der Liebe zu ernſt und zu hoch, als daß er geneigt geweſen wäre, ſie in einer Komödie zu proſtituieren. Das ſcheint mir der Punkt, der am entſcheidendſten gegen die Annahme der Verfaſſerſchaft Kleiſts ſpricht. Mit ſolchen Dingen hat er nie geſcherzt. Er hat ſich gelegentlich ſelbſt geſchildert, aber er hat ſich nie perſifliert — am allerwenigſten in dem, was ihm das Heiligſte war: in der Liebe und der Kunſt. Gerade auf ſeine dramatiſche Kunſt laſſen ſich aber eine Reihe von karikierenden Äußerungen in dem mit literariſchen Anſpielungen reich geſpickten „Liebhabertheater" beziehen, aus denen hier das Weſentlichſte herausgegriffen werden ſoll.

Zſchokke berichtet in ſeiner „Selbſtſchau" von den literariſchen Konventikeln der Freunde: „Zuweilen teilten wir uns auch freigebig von eigenen poetiſchen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckiſchen Gloſſen und Witzſpielen den ergiebigſten Stoff lieferte. Als uns Kleiſt eines Tages ſein Trauerſpiel ‚Die Familie Schroffenſtein' vorlas, ward im letzten Akt das allſeitige Gelächter der Zuhörerſchaft, wie auch des

Dichters, ſo ſtürmiſch und endlos, daß bis zu ſeiner letzten Mordſzene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde[1])."

Wie ſolch ein Witzſpiel, mit beſonderer Berückſichtigung der „Familie Schroffenſtein", mutet nun das „Liebhabertheater" an. Es iſt bekannt, daß Kleiſt ſein Erſtlingsdrama urſprünglich in Spanien ſpielen ließ. Der junge Wieland war ſpeziell derjenige, der ſich daran ſtieß und den Dichter bewog, den Schauplatz nach Deutſchland zu verlegen und die hochtrabenden ſpaniſchen Namen in deutſche zu ändern. Der Held, Ottokar von Schroffenſtein, hieß damals Rodrigo —, ebenſo wie der Held unſeres Luſtſpiels. Der Baron Eichthal, in deſſen Haus das Stück ſpielt, nennt ſeine Schweſter bei ihrem Namen Brigitte. Sie aber bittet ihn: „Nenne mich doch bei meinen anderen, Iſabelle oder Marie, das klingt ſo ſanft, ſo ſchmachtend." Noch an einer anderen Stelle könnte man eine Anſpielung auf die Verlegung der Schroffenſteiner in eine ſo ferne Gegend finden. Silberbach, eine lächerliche Figur des Stücks, der „an einem neuen Werk für die Ewigkeit" arbeitet,

[1]) Vergleichen wir dieſe authentiſche Darſtellung Zſchokkes mit der von Münch kolportierten Äußerung (S. oben S. 6 und 11), dann drängt ſich förmlich die Annahme einer Namensverwechſlung bei Münch von ſelbſt auf. Richtig ſoll es dort alſo wohl heißen, „daß die Geſellſchaft über die Trauerſpiele Kleiſts ſich halb tot lachte und über die Luſtſpiele Wielands ſich halb tot gähnte".

muß Näheres darüber mitteilen. Er habe zuerſt in der bibliſchen Geſchichte nach einem Sujet geſucht, dann aber dieſe Idee wieder aufgegeben und nun zufällig in der lappländiſchen Chronik einen dankbaren dramatiſchen Stoff gefunden. Auch aus den Inhaltsproben, die Silberbach von ſeinem Zukunftsdrama gibt, läßt ſich manches für die Schroffenſteiner entnehmen. So wenn er, um zu beweiſen, wie er „auf den Effekt losgearbeitet" habe, erzählt, daß es gleich im erſten Auftritt ein fürchterliches Ungewitter mit Donner und Blitz abſetze, wobei wir uns der geſucht effektvollen Eingangsſzene des Kleiſtſchen Trauerſpiels erinnern mögen; oder wenn er berichtet, wie der lappiſche Held ſeiner Lappin auf dem Kirchhof den Eid der Treue ſchwört, wobei uns die nächtliche Liebesſzene zwiſchen Ottokar und Agnes in der Höhle vorſchweben kann. Und als ob wir das Gelächter der Freunde über die „Mordſzenen" der Schroffenſteiner im Hintergrund hörten, mutet es uns an, wenn Roderigo zum Schluß dem begeiſterten Lobredner ſeines eigenen Opus den Rat gibt: „Ich finde alles herrlich, nur, dünkt mich, fehlen einige Hinrichtungen. . . . Blut muß fließen, es mag herkommen, wo es wolle, wenn Ihr Stück ſchon kein Trauerſpiel iſt." Selbſt auf die Entſtehungsgeſchichte der „Familie Schroffenſtein" ſcheint angeſpielt zu ſein. Wir wiſſen, daß den Dichter zunächſt die Verkleidungsſzene im letzen Akt intereſſierte, und daß ſich an ſie erſt alles übrige angliederte.

Und ebenſo erzählt Silberbach, daß er den dritten Akt bereits vollendet habe und nun am erſten arbeite. Auf die erſtaunte Frage des Barons, ob er denn „von hinten" anfange, erwidert er: „So ſchreiben jetzt alle Genies. Das neueſte dramatiſche Meiſterwerk hat die drei Einheiten, dieſe Popanze der Dichtkunſt, zu Boden geſchlagen. Ich verſichere Sie, es iſt jetzt ein bloßer Spaß, ein Drama zu ſchreiben." Kleiſts Zuverſicht in ſeine dichteriſchen Fähigkeiten war in der Schweiz erheblich gewachſen, und er wird es den Freunden gegenüber ſicher nicht an ſelbſtbewußten Äußerungen über ſeine Kunſt haben fehlen laſſen. Sagt er doch ſelbſt einmal, daß er eine „neue Entdeckung" auf dem Gebiete der Kunſt habe machen wollen; und daß die Höhe, die Goethe und Schiller erreicht hatten, ihm nicht genügte, daß er über ſie hinausſtrebte, iſt zur Genüge bekannt. Auch Silberbach iſt von dieſer Anſchauung durchdrungen, die ſich freilich in ſeinem Munde lächerlich ausnimmt. „Es wird Ihnen bekannt ſein, daß im dramatiſchen Fache noch viel zu tun iſt." Jeder der verehrten Männer, die neulich für die Bühne geſchrieben haben, laſſe noch etwas zu wünſchen übrig. Beſonders am Trauerſpiel ſei manches auszuſetzen. Einer unſerer größten Tragiker ſei zu wild genialiſch, ein anderer zu irdiſch. „Ich habe mich alſo entſchloſſen," meint Silberbach, „einen Mittelweg einzuſchlagen und das Vortreffliche beider großen Männer zu vereinigen."

Eine ſolche Übereinſtimmung bis in alle Einzelheiten iſt zu auffällig, als daß man an bloßen Zufall glauben könnte. Kein Zweifel, die dramatiſche Kunſt Kleiſts iſt hier aufs Korn genommen. Aber ſo viel ſteht feſt: Kleiſt ſelbſt würde ſich nie und nimmer dazu hergegeben haben, ſein dichteriſches Streben ſelbſt lächerlich zu machen. Er, der ſpäter ſein Ringen nach einem neuen Kunſtideal in der tiefſten ſeiner Tragödien, in der „Pentheſilea", verkörpert hat, konnte ſich nicht zum Harlekin herabwürdigen. Freilich kommt es vor, daß ein Dichter ein Werk aus früherer Zeit in einem ſpäteren ironiſiert, ſich ſelbſt davon innerlich befreit, aber erſt wenn er die betreffende Periode ſeines dichteriſchen Schaffens überwunden hat. So hat Goethe ſeiner Wertherſtimmung im „Triumph der Empfindſamkeit" ein Denkmal geſetzt — Kleiſt hätte auch das nicht vermocht. Damals aber, als die beiden Luſtſpiele erſchienen, war er noch ganz von den ſtolzen Anſchauungen durchdrungen, die darin frivol bewitzelt werden, denn er arbeitete gerade damals eifriger denn je am „Robert Guiskard", in dem er mit kühnem Adlerflug einem heiß erſehnten Ideal zuſtrebte.

II

Wer war nun aber der Verfaſſer der beiden Luſtſpiele, wenn Kleiſt ſie nicht geſchrieben hat? Die obigen Ausführungen vermögen uns auf ſeine Spur zu leiten. Dieſe Stücke konnte nur jemand geſchrieben haben, der mit Kleiſts geheimſten Regungen vertraut war, alſo einer aus dem engſten Freundeskreiſe. Zu dieſer Vermutung ſtimmt auch die Erwähnung Wolffs, daß Beziehungen Geßners zu anderen Dichtern als zu Kleiſt, Zſchokke und Ludwig Wieland nicht nachweisbar ſind. Zſchokke kommt hier natürlich gar nicht in Betracht, denn erſtens hat er ſpäter eine Geſamtausgabe ſeiner poetiſchen Werke veranſtaltet und dann liegen die beiden Luſtſpiele von ſeiner ſonſtigen Art zu dichten weit ab.

Wie ſteht es aber mit dem jungen Wieland? Dieſer lebte ſeit 1800 in Bern bei ſeinem Schwager Geßner, um das buchhändleriſche Fach zu erlernen. Der Vater aber hatte höhere Pläne mit ihm. Er ſollte die diplomatiſche Laufbahn einſchlagen, überhaupt trachten, ſich in der Schweiz eine amtliche Stellung zu erringen, die ihm der alte Wieland in der Heimat nirgends verſchaffen zu können glaubte. Aber der dreiundzwanzigjährige Ludwig erfuhr durch den Freundeskreis ebenſo literariſche Anregungen wie die anderen Genoſſen und ſcheint dem Vater gelegentlich davon Mitteilung gemacht zu haben. Denn am 10. Juni 1802

ſchreibt dieſer dem Sohn: „Natürlich bin [ich] auch begierig mit dem erſten Produkt, womit Du (wiewohl inkognito) im Publiko aufgetreten biſt, bekannt zu werden. Melde mir alſo den Titel und den Verleger, damit ich mich baldmöglichſt in den Beſitz eines Exemplars ſetzen könne." Wir haben es ſomit offenbar mit einem anonymen Werke zu tun, das bereits gedruckt ſein muß. Die erſte als ſolche bekannte Publikation des jungen Wieland, der erſte Band der „Erzählungen und Dialogen" erſchien aber erſt 1803 und mit dem vollen Namen des Verfaſſers. Sie kann alſo hier nicht gemeint ſein. Aber auch auf die anonym erſchienene „Familie Schroffenſtein" Kleiſts, deren Schlußredaktion von Wieland vorgenommen wurde, kann hier nicht angeſpielt ſein, denn dieſe war damals gleichfalls noch nicht in die Öffentlichkeit gekommen. Durch das Intereſſe, das der Vater an dem „erſten Produkt" des Sohnes zeigte, kühn gemacht, erwiderte nun dieſer in einem Briefe, den wir zwar nicht kennen, deſſen Inhalt wir uns aber aus einem Antwortbriefe des Vaters vom 9. Auguſt leicht zu rekonſtruieren vermögen. „Der einzige Nahrungszweig, der mir, wie jedem, offen ſteht, iſt Schriftſtellerei, und dieſem mich ausdrücklich zu widmen iſt mein Entſchluß." So lautet eine wichtige Stelle, die der beſorgte Vater aus dem Brief des ſeit jeher leichtſinnigen Söhnchens wörtlich herausgreift. Aber es bleibt nicht bei dieſen allgemeinen Andeutungen. Der junge Mann glaubt

in ſich den Beruf zum Luſtſpieldichter zu fühlen, er glaubt „Talent für die echte Komödie" zu beſitzen. Daß der Vater, deſſen Pläne mit ſeinem Sohne ganz anderswohin gerichtet waren, von ſolchen, noch dazu in „kavalieriſchem Ton" gehaltenen Mitteilungen gerade nicht erbaut war, läßt ſich denken. Er verſucht denn auch, dem jungen Springinsfeld, der zu alledem auch die Schweiz verlaſſen will, ſeine Luftſchlöſſer einzureißen und ſchildert ihm die Schriftſtellerei als das „elendeſte, ungewiſſeſte und verächtlichſte Handwerk", als den „ſicherſten Weg im Hoſpital zu ſterben", wenn man nicht durch außergewöhnliches Talent begnadet ſei. Und nun fährt er fort: „Wie es ſcheint, exiſtieren ſchon zwei Stücke von Dir im Druck. Wie kommt es, daß Du nicht für gut gefunden haſt mir ein Exemplar davon zu ſchicken? Zwar mit dem neueſten, das Du dem guten Geßner aufgehängt haſt, biſt Du ſelbſt nicht wohl zufrieden; es iſt weder komiſch noch ſpaßhaft und hat alſo in Deinen Augen keinen Wert, ſagſt Du? Warum ließeſt Du es alſo drucken?" (Zeitſchrift für Bücherfreunde 1, 298 ff.)

Hier haben wir alſo die Beſtätigung, daß Ludwig Wieland zwei Stücke — Luſtſpiele, wie wir aus dem ganzen Zuſammenhang annehmen müſſen — anonym (das wiſſen wir aus dem früheren Briefe Wielands) im Geßnerſchen Verlage 1802 hatte erſcheinen laſſen. Wolff führt Teile aus den beiden zitierten Briefen an, aber um zu beweiſen, daß

Wieland der Verfaſſer der beiden Luſtſpiele nicht ſein könne. Fürs erſte habe er dem Vater trotz ſeiner Aufforderung vom 10. Juni noch am 9. Auguſt die Stücke nicht eingeſchickt. Nun darf man aber nicht vergeſſen, daß der junge Wieland ein äußerſt fauler Briefſchreiber war. Oft und oft beklagt ſich der Vater, daß er ſechs bis ſieben Wochen lang nichts von dem Sohne höre, und das oft in entſcheidenden Augenblicken ſeines Lebens. Und ebenſo oft ſchärft er den Verwandten ein, ſeinen Louis doch ja zu fleißigerem Schreiben anzuhalten. Daß der Sohn nach jener ausgiebigen Abkanzelung vom 9. Auguſt die Stücke, von denen er ſelbſt nicht ſonderlich erbaut war, nicht ſchickte, wäre auch nur zu leicht begreiflich. Aber auch ſpäter, meint Wolff, könne der alte Wieland derartige Luſtſpiele ſeines Sohnes nicht zu Geſicht bekommen haben, weil er in dem Briefe, in dem er Ludwigs „Erzählungen und Dialogen" dem Buchhändler Göſchen zum Verlag empfiehlt, dieſer Luſtſpiele nicht ausdrücklich Erwähnung tut, ſondern nur von „verſchiedenen Aufſätzen" ſpricht, mit denen er bald nach Ludwigs Zurückkunft überraſcht worden ſei. Bei der diplomatiſchen Art Wielands, mit ſeinen Verlegern zu verkehren, und bei der geringen Wertſchätzung, die der Dichter ſelbſt und vielleicht im ſtillen auch der Vater dieſen Erſtlingsprodukten entgegenbrachte, dürfte es nicht wundernehmen, wenn Wieland Göſchen gegenüber ſchwieg. Und ſelbſt wenn Wieland wirklich die

poetiſchen Erſtlinge ſeines Sohnes nie geſehen haben ſollte: beſitzen wir in jenen oben angeführten Briefſtellen nicht untrügliche Zeugniſſe dafür, daß tatſächlich zwei Luſtſpiele des Sohnes 1802 anonym im Verlage Geßners erſchienen waren? Nun ſagt Wolff, daß 1802 im Geßnerſchen Verlag „neben religiöſen, politiſchen und wiſſenſchaftlichen Werken nur eine poetiſche Schrift" herauskam — eben jene anonymen „Luſtſpiele". Was liegt näher, als zu vermuten, daß ihr Verfaſſer Ludwig Wieland und kein anderer ſei[1])?

Und nun halten wir uns noch einmal vor Augen, was wir am Schluſſe des vorigen Abſchnitts über die perſiflierende Darſtellung der Kleiſtſchen Kunſt erfahren haben. Eine ſolche Darſtellung ſetzt nicht nur eine Perſönlichkeit aus dem vertrauteſten Umgang des Dichters voraus, ſondern ſie wird überhaupt erſt erklärlich, wenn wir uns den Verfaſſer der Luſtſpiele als einen Menſchen vorſtellen, der, an und für ſich zur Beſpöttelung der Nebenmenſchen veranlagt, nicht in allen Fragen der Kunſt mit Kleiſt übereinſtimmte. Beides paßt auf Ludwig Wieland. Daß er ſich zu den Schroffenſteinern in offenen Gegenſatz ſtellte, haben wir gehört. Zſchokke ſprach, wie wir uns erinnern, von ſeinem „launig-humoriſtiſchen Talent". In ſeiner „Selbſtſchau" ſtellt er ihn einmal mit Kleiſt zu-

[1]) Nur ganz nebenher ſei bemerkt, daß L. Wieland drei Jahre ſpäter zwei Luſtſpiele, und zwar gleichfalls unter dem einfachen Kollektivtitel „Luſtſpiele", veröffentlichte.

ſammen: „Der eine von ihnen, Ludwig Wieland, Sohn des Dichters, gefiel mir durch Humor und ſarkaſtiſchen Witz.... Verwandter fühlt' ich mich dem andern, wegen ſeines gemütlichen, zuweilen ſchwärmeriſchen, träumeriſchen Weſens, worin ſich immerdar der reinſte Seelenadel offenbarte. Es war Heinrich v. Kleiſt." Aber auch der alte Wieland findet den „leichtſinnigen, witzelnden, herzloſen Ton" ſeines Sohnes anſtößig und ermahnt ihn: „Mit ſatiriſchen Launen, mit beißend tadelndem und ſpottendem Witz, mit ſtrengen Forderungen an andere bei großer Nachſicht gegen ſich ſelbſt, mit überſpannten Begriffen und Grundſätzen, mit großer Einbildung von ſich und geringer Meinung von anderen, kommt niemand durch die Welt." Einem Menſchen, der ſo charakteriſiert wird, kann man auch eine ſolche Perſiflage des Freundes zutrauen, der vielleicht, wie bei jener Vorleſung der Schroffenſteiner, auch hier in das Gelächter der Freunde mit eingeſtimmt haben wird. Wer aber die Charakterbilder zuſammenhält, wie ſie Zſchokke von den beiden jungen Dichtern entwirft, wird wohl kaum im Zweifel ſein, wem von beiden die hier beſprochenen Stücke eher zuzutrauen ſeien.

Doch in einem ſo wichtigen Falle, wie es der vorliegende iſt, kann man nicht genug ſicher gehen. Und gerade hier gibt es ein ſehr naheliegendes Mittel, um die Probe auf die Richtigkeit des eben Angeführten zu machen: die Vergleichung der beiden fraglichen Luſtſpiele mit den bekannten Schriften Ludwig Wielands.

Ich habe mir hiebei nach zwei Seiten hin Beſchränkungen auferlegt, indem ich erſtens überall nur die wichtigſten Beiſpiele anführe und zweitens für die Vergleichung nur die zeitlich enganſchließenden Schriften Ludwig Wielands heranziehe, glaube mir aber dieſes in anderen Fällen vielleicht nicht ganz unanfechtbare abgekürzte Verfahren umſomehr erlauben zu können, als das von mir beigebrachte Material vollkommen genügt, um die Autorſchaft Wielands außer allen Zweifel zu ſtellen. Für die Vergleichung mit den beiden Luſtſpielen kommen alſo in erſter Linie folgende Werke Wielands in Betracht: der 1803 in Leipzig erſchienene erſte Band der „Erzählungen und Dialogen", in dem zwei Dialoge [1]) und die Erzählung „Das Feſt der Liebe" enthalten ſind, und ein Band „Luſtſpiele", mit den beiden Stücken „Ambroſius Schlinge" und „Die Bettlerhochzeit", zwar erſt 1805 veröffentlicht, aber, wie aus mehreren ungedruckten, mir von Bernhard Seuffert gütigſt zur Verfügung geſtellten Briefen hervorgeht, wohl ſchon Ende 1803 abgeſchloſſen. „Ambroſius Schlinge" wurde überdies, laut einer Mitteilung Wuſtmanns an Seuffert, am 7. Juni 1803 in Leipzig zum erſten Male aufgeführt. Seuffert macht mich auch auf Berührungen in den beiden Luſtſpielen mit

[1]) Dieſe Dialoge wurden von Knebel dem alten Wieland zugeſchrieben (vgl. Goethejahrbuch 10, 124), ſtammen aber nachweislich von Ludwig (vgl. u. a. Gruber, Wieland 4, 343).

den häuslichen Verhältniſſen Wielands aufmerkſam. So ſei es gewiß mehr als Zufall, daß dort zumeiſt Namen von Geſchwiſtern Ludwig Wielands vorkommen: Sophie, Charlotte, Amalie, Julie, Ludwig, Karl, Wilhelm. Eduard heißt der damals freilich noch ganz kleine Sohn von Heinrich und Charlotte Geßner. Über den Verkehr in des alten Wieland Hauſe ſchreibt Seuffert: „Die mir bekannten Briefe der Töchter Wielands erlauben zwar nicht, ihre Charaktere als Originale zu den Luſtſpielen zu greifen, dazu ſind ſie zu wenig zahlreich und zu lückenhaft; aber daß die Wielandſchen Töchter luſtige Geſchöpfe waren, umliebt wurden, harmlos liebelten und gegenſeitig intrigant im Guten ſpielten, und daß der Alte ſie ſehr gerne verheiraten wollte, ſtimmt. Und warum ſoll Macdonald nicht darunter geweſen ſein (als Williams), da der alte Vater ſehr für ihn ſchwärmte (Siehe Böttiger, Lit. Zuſtände und Zeitgenoſſen 2, 173 f., auch 1, 239; 2, 163, 167). All das wußte Louis, aber nicht Kleiſt.“

Im folgenden ſollen nun dieſe beiden Luſtſpiele „Das Liebhabertheater“ und „Koketterie und Liebe“ in Bezug auf Sprache, Stil und Motive unterſucht werden, wobei ich beſonders jene auffälligen Erſcheinungen und auch jene Beiſpiele heranziehen will, die von Wolff für Kleiſt in Anſpruch genommen worden ſind.

Schon in der Sprache der beiden Luſtſpiele hat Wolff einen Beweis für die Autorſchaft Kleiſts zu

finden geglaubt. Er läßt alles beiſeite, was „unſer Dichter mit manchen Zeitgenoſſen gemeinſam hat", und wendet ſich direkt den ſprachlichen Eigentümlichkeiten der beiden Stücke zu, die nach ſeiner Meinung einzig und allein auf Kleiſt hinweiſen. Aber alles das, was Wolff anführt, findet ſich in den als ſolchen bekannten Schriften des jungen Wieland in reicher Fülle vor. So das Durcheinanderwerfen der ſtarken und ſchwachen Deklination (die Symptomen, der Männerſcheue, die Trümmern; vgl. bei Wieland: die Trümmern, der Lärmen, Männerſcheue, Scheue, Liebesſcheue. — Kleiſt kennt, ſoviel ich erſehen kann, die Form „Scheue" überhaupt nicht), die Verdumpfung des i zu ü in verdrüßlich, kützlich (vgl. bei Wieland: kützeln; bei Kleiſt nicht belegt), die Apokopierung des ſchwachen Präteritums und des ſtarken Imperativs (ſah', ſieh', geh'; vgl. bei Wieland: hör' auf, geh', dacht' ich, macht' ich), ferner die Verwendung des einfachen Zeitwortes ſtatt des zuſammengeſetzten (kühlen ſtatt abkühlen, ſparen ſtatt aufſparen, nehmen ſtatt annehmen; vgl. auch bei Wieland: hielt ſtatt verhielt, nahm ſtatt benahm). Als „beſonders glückliche Sprachſchöpfung" begrüßt Wolff den aktiven Gebrauch von Zuſammenſetzungen mit inaktiven Zeitwörtern (ſich herausſcherzen, herausſpotten; vgl. bei Wieland: hinabwalzen, ſich herausbetteln, ſich herausfreſſen).

Wie man alſo ſieht, laſſen ſich alle dieſe für Kleiſt reklamierten ſprachlichen Beſonderheiten nicht

nur auch bei Ludwig Wieland belegen, ſondern dieſer ſtimmt in einzelnen Formen mit den beiden Luſtſpielen überein, die Kleiſt ganz fremd ſind. Es liegt mir aber nichts ferner, als aus dieſer Übereinſtimmung ſchon Schlüſſe auf die Verfaſſerſchaft Wielands ziehen zu wollen, wie mir denn überhaupt die Methode, wie Wolff aus der Sprache auf den Autor ſchließt, etwas oberflächlich erſcheint. Das Reſultat der von Wolff geſuchten Übereinſtimmungen iſt für den vorliegenden Fall höchſtens das: Der Verfaſſer der beiden Luſtſpiele kann auch L. Wieland ſein. Aber ebenſogut können ſich die von Wolff vermerkten Eigentümlichkeiten alle bei einem anderen Dichter vorfinden. Auch mit Dialektformen und Idiotismen wird man bei einem Schriftſteller des beginnenden 19. Jahrhunderts nicht viel anfangen können. Von wirklicher Beweiskraft werden nur ſolche Beſtandteile des Wortſchatzes ſein können, die von dem Gebrauche der Schriftſprache auffällig abweichen, aber nicht einem, wenn auch noch ſo eng umſchriebenen Dialektgebiete angehören, ſondern das charakteriſtiſche Eigentum eines beſtimmten Schriftſtellers ſind oder doch, ſelbſt wenn ſie auch anderswo belegt ſind, direkt auf ſeine Spur zu führen vermögen. Solch einen charakteriſtiſchen Ausdruck glaube ich, nach Ausſcheidung alles nur halbwegs Fraglichen, gefunden zu haben, und zwar S. 99: Die Menſchen fangen an, mich zu belangweiligen. Auch in den Schriften des jungen Wieland iſt dieſer Ausdruck

belegt (Feſt der Liebe S. 14), Kleiſt iſt er vollkommen fremd. Ja er iſt ſo ſelten, daß Grimm und Adelung ihn nicht kennen. Nur der alte Campe, und von neueren Lexikographen Sanders, führen ihn an. Beide kennen aber nur einen einzigen Beleg dafür — und zwar nur aus den Schriften des Vaters Wieland! Nun wiſſen wir auch ganz genau, woher der Sohn dieſes ungewöhnliche Wort hat: es war eine Art Familienwort, das ſich vom Vater auf den Sohn vererbt hatte.

Nicht viel anders ſteht es mit dem, was Wolff aus den ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeiten der beiden Luſtſpiele für die Verfaſſerſchaft Kleiſts folgert. Auch hier zeigt es ſich, daß dieſe „ſpeziell Kleiſtiſchen" Eigentümlichkeiten alleſamt auch bei Ludwig Wieland nachzuweiſen ſind, ja daß Wieland in einzelnen Fällen herangezogen werden kann, wo Kleiſt verſagt. Da fallen zunächſt die zahlreich eingeſtreuten franzöſiſchen Wörter und die vielen franzöſiſchen Redewendungen auf. Wolff begründet ſie mit Kleiſts geläufiger Kenntnis des Franzöſiſchen, hält ſie dagegen bei Ludwig Wieland, der ja „die Franzoſen nicht leiden kann", für ausgeſchloſſen. Aber ſchon ein flüchtiger Blick in die Schriften des jungen Wieland belehrt uns, daß er franzöſiſche Ausdrücke ſehr gern gebraucht, und daß er eine ganz beſondere Vorliebe für Gallizismen hat, — eine Vorliebe, die ſich in ſeinen ſpäteren Proſaſchriften noch ſteigert. Es lohnt ſich nicht, lange Verzeichniſſe zum Beweiſe dieſer

Tatſachen anzulegen. Daß er „ſeine Schilderungen mit erotiſchen und moraliſchen Gallizismen überfüllt hat", bemerkten übrigens ſchon ſeine Zeitgenoſſen (vgl. Neue Leipziger Literaturzeitung 1806 1, 137).

Wielands Dialog iſt ferner reich an Pointen und Bildern. Der Sohn und Nachahmer des alten Wieland iſt, wenn man ſo ſagen darf, ein Meiſter des Flirt. Sophiens Bemerkung zu Eduard (in „Koketterie und Liebe"): „Wir werfen uns nur leere Worte zu" iſt für den Dialog Wielands überhaupt charakteriſtiſch. Ähnlich heißt es auch in der „Bettlerhochzeit": „Was ſind denn Worte? Wollt Ihr mich mit meinen eigenen Worten fangen?" Und im „Feſt der Liebe" wird ausgemacht, daß die Geſellſchaft ſich „witzige Fragen und kurzweilige Antworten wie Bälle zuwerfen" ſolle. Große Scheingefechte ſind ſeine Dialoge, in denen das Thema Mann und Weib den ſtändigen Mittelpunkt bildet und die einzelnen Perſonen ſich zu Vertretern ihres ganzen Geſchlechts aufwerfen, deſſen Standpunkt ſie nachdrücklich vertreten. Daher die ſo häufige Anſprache: „Ihr Männer, Ihr Frauen", die in den beiden Luſtſpielen ebenſo beliebt iſt wie in den bekannten Werken Wielands. Daher auch das ſo auffällige Überwiegen von Bildern aus dem Militär- und Gerichtsleben. Beſonders die erſteren findet Wolff bei einem eben aus dem Dienſt geſchiedenen Offizier erklärlich. Ich begnüge mich damit, ſtatt einer langen Reihe von ein-

zelnen Ausdrücken, wie ſie bei Wieland in Menge vorkommen, eine zuſammenhängende Stelle aus dem „Feſt der Liebe" zu geben, aus der man gleich ein Bild von der Art des Dialoges bei Wieland gewinnt: „O, Sie tun alles, das Urteil leicht zu machen!" — „In Liebesſachen ſollte gar niemand richten, denn wir ſind da alle Partei." „Doch gibt es Freibeuter, wider die man gemeine Sache machen ſollte." — „Halten Sie uns wirklich für ſo gefährlich? Unſere Fehde iſt die offene, unſer Angriff unverdeckt, und maskieren wir uns, ſo geſchieht es mehr, die Niederlage unſerer ſchönen Feinde in ihren eigenen Augen zu entſchuldigen . . ." „Geduld! Gegen einen Feind wie Sie muß man ſich beſonders verwahren. Ehe ich Ihnen geſtatte, mir nur von Liebe vorzuſprechen, verlange ich die Erfüllung eines Präliminarartikels . . . Allenfalls verzeihe ich Ihnen einen leichten Angriff auf Wilhelminen" u. ſ. w. Derartige Stellen ließen ſich noch viele herausgreifen. Kleiſt aber verwendet gerade dieſe Art von Bildern gar nicht, wie die ſorgfältige Zuſammenſtellung bei Minde-Pouet (Heinrich v. Kleiſt. Seine Sprache und ſein Stil. Weimar 1897) beweiſt.

Aus dem antithetiſchen Charakter des Wielandſchen Dialoges erklärt ſich endlich auch das häufige Vorkommen von Antitheſen (z. B. Du biſt langſamer als je — und Sie ungeduldiger als gewöhnlich; nie war er ſo allerliebſt unartig — ich wette darauf, wenn er artiger wäre, du fändeſt ihn

unausſtehlich). Auch in den zur Vergleichung herangezogenen Werken Wielands finden ſie ſich häufig (z. B. Eure Antworten ſind kurz und ſpitz — und Eure Fragen lang und ſtumpf; es iſt mir ganz wunderbar — nun, gewiß nicht ſonderbarer als mir). Wolff findet ſie Kleiſtiſch, bringt aber keinen Beleg aus Kleiſt.

Noch eine Eigentümlichkeit der beiden Luſtſpiele möchte ich erwähnen, die bei Kleiſt ganz ausgeſchloſſen iſt, bei Wieland dagegen auch ſonſt öfters vorkommt, — ich meine den ſchon damals nicht mehr ganz neuen Witz der Verdrehung von Fremdwörtern. In „Koketterie und Liebe" ſagt z. B. Nanntchen: „Mamſell Sophiens Name ſoll tranſpirant brennen, oder wie es heißt." In der „Bettlerhochzeit" meint der alte Bettler Penny: „Ja, ja, ſonſt war ich pragmatiſch, wie mein Sohn ganz richtig bemerkt", um auszudrücken, daß er früher an Podagra gelitten habe, und fordert ſeinen Sohn, den Bräutigam Artur auf, ſeiner Braut doch „etwas Odiöſes, Inſultantes" zu ſagen, während er natürlich das Gegenteil im Sinne hat.

Doch ich habe ſchon oben auf die geringe Zuverläſſigkeit derartiger ſtiliſtiſcher Beobachtungen hingewieſen und bin natürlich weit entfernt, aus ihnen ſo weitgehende Schlüſſe für Wieland abzuleiten, wie Wolff dies für Kleiſt getan hat, obwohl ich hiezu, wie man ſieht, weit mehr Berechtigung hätte. Als

dienendes Glied dem Ganzen eingefügt, leiſten ſie aber gute Dienſte. Größeren Nachdruck möchte ich dagegen auf die Punkte legen, aus denen ſich auf die Individualität des Verfaſſers Schlüſſe ziehen laſſen, und da fallen zunächſt die Motive und Gedanken, die in die Geſpräche der einzelnen Perſonen eingeſtreut ſind, ins Gewicht.

Wir haben gehört, daß das Thema dieſer Geſpräche in den beiden Luſtſpielen und in den bekannten Werken Wielands das gleiche iſt. Immer drehen ſie ſich um Liebe, Ehe, überhaupt um das Verhältnis zwiſchen Mann und Weib. Definitionen aller Art des Begriffes Liebe finden ſich hier wie dort in Menge. Die verſchiedenen Arten der Liebe in den verſchiedenen Zeiten menſchlicher Kultur werden eingehend miteinander verglichen. So wird im „Liebhabertheater" die Liebe „aus den guten, alten Ritterzeiten" als die „romantiſche" der „neumodiſchen, ſentimentalen" gegenübergeſtellt. In „Koketterie und Liebe" preiſt Eduard die reine Liebe aus der „Zeit der Unſchuld", während heute alles anders geworden ſei, und ein andermal ſpricht er von der „Zeit der romantiſchen Liebe", die nun vorüber ſei. Genau ſo wird in dem erſten der beiden Dialoge gezeigt, wie die Liebe aus dem „Anfang des mittleren Zeitalters" ſich nach und nach zu der von heutzutage verbildete, und in der „Bettlerhochzeit" wird geradezu eine Geſchichte der Liebe von den Schäferzeiten bis auf die Gegenwart entworfen. Doch macht ſich Wieland über die Beſtrebungen, in

der „Kunſt zu lieben" theoretiſch Unterricht zu erteilen, wie ſie etwa Manſos ſchon in den Xenien hart mitgenommenes Buch „Die Kunſt zu lieben" vertritt, weidlich luſtig. „Freilich kriegen ſie [die Weiber] auch ordentlich wiſſenſchaftlichen Unterricht in der Kunſt zu lieben. Unſere beliebteſten Romane ſind gleichſam eine hohe Schule der Liebe," ſagt Roderigo im „Liebhabertheater". In der „Bettlerhochzeit" heißt es (S. 209): „Laſſen wir dieſe froſtigen Winterblumen alten verliebten Gecken, die nach der Schule lieben." Im „Feſt der Liebe" äußert Anſelmo (S. 12) die Beſorgnis, es möchte einer oder der andere „eine Kunſt zu lieben, oder gar eine Metaphyſik der Liebe zuſammenſetzen", und verkauft als Wunderarzt (S. 166) „die Kunſt, wie man in Spanien tut lieben". Auch allgemeine Sentenzen über die Liebe finden ſich häufig. In „Koketterie und Liebe" bemerkt z. B. Eduard: „Furcht ſetzt ſchon Neigung voraus." Etwas breiter formuliert findet ſich derſelbe Gedanke im „Feſt der Liebe" (S. 41): „O, es iſt nur zu wahr, daß wer ſich fürchtet zu lieben, ſchon liebt!"

Die Anſichten über die Ehe ſind in den beiden anonymen Stücken dieſelben wie in den übrigen Werken Wielands. Als Hauptgrundſatz gilt ihm, daß die beiden Ehegenoſſen ihrem Charakter nach nicht zu ungleichartig ſein dürfen. So begründet Sophie den Korb, den ſie Williams erteilt, mit folgenden Worten: „Wir taugen nicht füreinander; unſere ganze Art, zu fühlen und zu ſein, iſt ver-

ſchieden, ja entgegengeſetzt." In der „Bettlerhochzeit" (S. 239) gibt Robin ſeiner Tochter den Rat: „Laß deinen künftigen Mann dir weder zu ähnlich noch zu ungleich ſein, denn das letzte erzeugt Feindſeligkeit und Widerſpruch." Und im „Feſt der Liebe" meint einer der Gäſte, ſein Verhältnis zu einer gewiſſen Dame ſei „zu ungleichartig", um ihn binden zu können (S. 84). Überhaupt räumt Wieland dem Weibe in der Ehe wie im Leben die zweite Stelle ein. Deshalb zieme es dem Weibe auch nicht, ſeine Liebe zu geſtehen: „Dem Manne ziemt Geſtändnis ſeiner Wahl ..., das Weib ergibt ſich nur dem Liebenden," ſagt Sophie in „Koketterie und Liebe" zu Eduard (S. 77), und dem Grafen Schall gegenüber äußert ſie ſich (S. 67): „Einem Weib iſt es nicht erlaubt, dem innern Aufruhr des Gemüts durch Worte Luft zu machen; unſere Meinungen, unſere ſtillen Wünſche müſſen wir in unſerer Bruſt verſchließen." An einer Stelle der „Dialogen" heißt es: „Was dem Manne gebührt, ſteht darum dem Weibe noch nicht wohl an" (S. 44), und bei einer anderen Gelegenheit klagt Konſtanze (S. 70), es ſei hart, „zu fühlen, was man nicht geſtehen darf". Allerdings ſei dies früher ganz anders geweſen als jetzt, wo „die Eitelkeit und die Mode die Welt regieren" (Koketterie und Liebe S. 78). Und ähnlich ſagt Aleſſandro in dem einen der beiden Dialoge (S. 71): „Die Konvenienz, die Mode haben dieſes unnatürliche Gebot erſchaffen." Auch an Klagen über

die Rückſichtsloſigkeit der Männer fehlt es nicht von weiblicher Seite. So ſagt Sophie (Koketterie und Liebe S. 102): „Zu euerm Eigentum möchtet ihr uns machen, der Liſtige und Gewandte verbirgt das ſo lange hinter ſchönen Worten und demütigen Gebärden, bis er ſeinen Zweck erreicht hat.“ Desgleichen beſchwert ſich im „Feſt der Liebe“ Wilhelmine (S. 149): „Die Männer haben weder Sinn für eine gänzliche Hingebung, noch verdienen ſie ſie durch Großmut, nichts gewinnt ſie, nichts füllt ſie aus, nur unſere Schwachheit gefällt ihnen, unedel lauern ſie ihr auf und beſtrafen uns dann für ihre eigene Schuld.“ Und in dem zweiten der beiden Dialoge beklagt ſich Konſtanze (S. 82): „Wir werden von euch mehr als Sachen denn als Weſen euersgleichen angeſehen, und ihr erkennt nur unſere Perſönlichkeit, um ſie zu vernichten.“ In „Koketterie und Liebe“ macht Graf Schall Sophie folgendes Kompliment (S. 67): „Nur wenige beſitzen eine ſo glückliche Gemütsruhe wie Sie, ſchöne Sophie. Frei vom Sturm der Leidenſchaften, die uns andere arme Sterbliche zerwühlen, pflücken Sie überall nur Blumen . . .“ Damit vergleiche man die Äußerung Bettinas: „Das Gemüt des Weibes iſt ſelten getrübt und ſtürmiſch, oder die leichten Wellen glätten ſich doch bald wieder“ (Dialogen S. 25) und Konſtanzens Frage: „Wird unſer reiner, frommer Sinn nicht durch eure finſteren Zweifel und Grübeleien und durch den Sturmwind eurer Leiden-

ſchaften getrübt und beunruhigt werden?“ (ebenda S. 88).

Ich könnte noch ganze Seiten von derartigen Parallelſtellen zitieren, könnte insbeſondere noch darauf hinweiſen, wie die Liebeserklärungen von Eduard und Williams ſich ſpäter faſt wörtlich wiederfinden, wie Ludwig Wielands Anſichten über den Adel, über Schauſpieler, Schriftſteller, Gelehrte mit den in den beiden Luſtſpielen darüber vorgebrachten Urteilen ſich vollſtändig decken, aber das ſcheint mir unnötig. Denn ſchon aus der von mir gebotenen Auswahl geht wohl ohne Zweifel hervor, was ich beweiſen will: daß wir als Träger einer ſo übereinſtimmenden Lebensanſchauung, wie ſie in den beiden Luſtſpielen und in den Schriften Ludwig Wielands gleicherweiſe zum Ausdrucke kommt, nicht zwei verſchiedene Perſönlichkeiten, ſondern nur eine — eben Ludwig Wieland — annehmen dürfen.

Wenden wir uns nun den Motiven zu, aus denen die Handlung der beiden Luſtſpiele zuſammengeſetzt iſt, und vergleichen wir ſie mit den Motiven, die Ludwig Wieland in ſeinen beiden Luſtſpielen „Ambroſius Schlinge“ und „Die Bettlerhochzeit“, ſowie in der Erzählung „Das Feſt der Liebe“ verwendet. Es iſt höchſt unwahrſcheinlich, daß ein Menſch von der geringen dichteriſchen Begabung des jungen Wieland über einen ſehr großen Schatz von ſolchen Motiven verfügt habe. Im Gegenteil,

wir werden eher annehmen müſſen, daß er ſchon in ſeinen poetiſchen Erſtlingswerken ſich ſo ziemlich verausgabt haben wird. Ein Blick auf die beiden ſtrittigen Luſtſpiele beſtätigt dieſe Annahme. Es gibt nicht ein einziges wichtigeres, und faſt gar kein Nebenmotiv in dieſen Stücken, das ſich in ſpäteren Schöpfungen Ludwig Wielands nicht wiederholte.

Auch hier werden einige markante Beiſpiele genügen, um dieſe Tatſache als zweifellos feſtzuſtellen. So beſteht z. B. die Handlung der Bettlerhochzeit aus lauter Einzelheiten, die in anderem Zuſammenhange früher zum Aufbau der Handlung in den beiden anonymen Luſtſpielen verwertet worden waren. Zwei junge reiche Leute aus der guten Geſellſchaft, Harry und Edgar, begeben ſich dort, als Bettler verkleidet, in das Haus des „Bettlerkönigs" Robin, der dieſes Gewerbe nur mehr aus Paſſion betreibt, da er ja bereits einen ſorgfältig verwahrten Schatz zuſammengeſpart hat. Ebenſo benützen im „Liebhabertheater" Karl und Emma die ſchwache Seite des Barons Eichthal, ſeine Paſſion für Theatervorſtellungen im Hauſe, um ſich in der Verkleidung von Schauſpielern bei ihm Zutritt zu verſchaffen. Beide treten hier wie dort mit angenommenen Namen auf, die erſt zum Schluſſe als ſolche entdeckt werden, wie denn übrigens auch im „Ambroſius Schlinge" der Name des Titelhelden ſich ſchließlich als ein falſcher herausſtellt. Beide Stücke ſpitzen ſich auf eine große Erkennungsſzene am Schluſſe zu, in der an den Tag

kommt, daß der eine der beiden unter falſcher Flagge Eingedrungenen der Sohn des nichts ahnenden Gaſtgebers iſt.

Den Mittelpunkt der „Bettlerhochzeit" bildet eine lang ausgeſponnene Entführungsgeſchichte. Edgar, der impulſivere von den beiden Freunden, hat den ganzen Plan ausgeheckt, während der ſanfte, ſentimentale Harry ſich nur ungern für dieſes unredliche Spiel gebrauchen läßt und mancher energiſchen Aufforderung des Freundes bedarf. Genau ebenſo ſteht das Verhältnis zwiſchen Roderigo und Felix im Gegenſpiel des „Liebhabertheaters". Die Entführung ſelbſt — an und für ſich ein Lieblingsmotiv Wielands — findet ſich bereits Zug um Zug in „Koketterie und Liebe" vorgezeichnet, wo Williams die widerſpenſtige Charlotte durch dieſes radikale Mittel in ſeine Gewalt bekommen will. Der Entführungsplan iſt in beiden Stücken höchſt einfach. Das betreffende Opfer ſoll durch vorgeſpiegelte Liebesbeteuerungen in den rückwärts hart an der Straße befindlichen Garten gelockt werden, auf ein verabredetes Zeichen ſpringen dann plötzlich „zwei maskierte Kerls" hervor, die die ſich Sträubende möglichſt unauffällig und ſchnell fortzuſchaffen haben. In „Koketterie und Liebe" mißlingt das Attentat, in der „Bettlerhochzeit" kehrt das vermißte Paar gleich wieder freiwillig zurück. Noch auffälliger iſt die Übereinſtimmung dieſes Motivs zwiſchen „Koketterie und Liebe" und „Ambroſius Schlinge",

wo in beiden Stücken der Anſtifter der Entführung zum Schluß der Düpierte iſt.

Der kurzſichtige Alte, der auch da noch nicht ſieht, wo die anderen handelnden Perſonen bereits klar ſehen, und der ſich beſonders über die Herzensneigungen ſeiner jüngeren Familienglieder wohl unterrichtet glaubt, während er gerade da nichts als Fehlſchlüſſe macht, dieſe konventionelle Figur kehrt in allen vier Stücken wieder. Beſonders der alte Bettler Robin und Onkel Kornelius in „Koketterie und Liebe" können ihre Verwandtſchaft nicht verleugnen. Beide ſpielen eine ziemlich klägliche Rolle. Sie wiſſen ſehr wohl, daß ihre Töchter, beziehungsweiſe Nichten, vielumworben ſind, und ſuchen die Wichtigkeit ihrer Perſon recht nachdrücklich zu betonen. In beiden Stücken wenden ſich die verſchiedenen Bewerber an den Alten um Unterſtützung, und er ſagt ſie jedem ſkrupellos zu. Beide befinden ſich dabei über die Abſichten der Mädchen auf falſcher Fährte, laſſen ſich aber um keinen Preis eines Beſſeren belehren. „Ich kenne das," erwidert der alte Robin auf derartige Vorſtellungen, während Kornelius ſie mit einem ſchmunzelnden: „Mich führt ihr nicht an" kurz abſchneidet. Beide reden und hören gern davon, wie „gefährlich" ſie in ihrer Jugend geweſen ſeien.

In allen hier herangezogenen Dichtungen des jungen Wieland bildet ferner, wie in den beiden anonymen Stücken, ein gaſtfreies Haus den Schauplatz der Handlung. Gewöhnlich kommt noch eine beſondere

Veranlaſſung hinzu, welche die Gäſte verſammelt. So im „Liebhabertheater" die geplante Aufführung, in „Koketterie und Liebe" der Geburtstag Sophies, in der „Bettlerhochzeit" die Hochzeit Tonys, im „Feſt der Liebe" das Frühlingsfeſt. Die Gaſtfreiheit und Gutmütigkeit der Gaſtgeber wird aber oft mißbraucht. Ambroſius Schlinge iſt das Prototyp eines Schmarotzers, der Graf Schall in „Koketterie und Liebe" ein — allerdings ſehr ariſtokratiſcher — Ambroſius Schlinge. Beide werden zum Schluſſe entlarvt, und zwar iſt wieder der Vorgang hiebei ein ganz gleicher. In „Koketterie und Liebe" iſt der Schauplatz der Entlarvung „ein Saal mit Zimmern im Hintergrund, zu beiden Seiten ſind Kabinette", im Ambroſius Schlinge „ein Saal in Vinzents Hauſe, mit zwei Kabinetten zu beiden Seiten". In eines der beiden Kabinette wird nun der Übeltäter unter einem liſtigen Vorwand verſteckt und beim Heraustreten gehen ihm dann die Augen über ſeine wahre Lage auf. Wir bemerken alſo hier dieſelbe Armut an Erfindung neuer Situationen wie in den Entführungsſzenen.

Auch der tolle abſonderliche Williams, dieſer „echte Sohn des Spleen", entſpricht genau dem Bilde, das Wieland ſonſt von den Engländern entwirft. „Britannien iſt das Land, wo das meiſte vorgeht, wo täglich die abenteuerlichſten und tollſten Dinge geſchehen ... Schon der Totengräber im Hamlet meint, in England wären ſie alle etwas

toll." So äußert ſich Albert in dem einen der beiden Dialoge, und Eugenie bricht das Geſpräch, das er auf die Engländerinnen gebracht hatte, mit den Worten ab: „Laſſen wir die engliſchen Damen, ſie machen mir Spleen." Auch der athletiſche Schwede Guſtavſon im „Feſt der Liebe" hat einige Züge von Williams erhalten, beſonders deſſen Vorliebe für den Sport. Er bittet die von ihm verehrte Ottilie, mit ihm in ſeinem neuen Phaeton auszufahren, „er wolle zwei neue raſche Engländer zum erſten Male probieren", und in „Koketterie und Liebe" fordert Charlotte Williams auf, mit ihr auszureiten: „Ich will Ihren Wettrenner probieren." In eben dieſer Novelle tritt auch ein Marquis auf, von dem es heißt: „Er hatte einige Sonderbarkeiten an ſich, die man ihm zu gute hielt, weil er eben aus England kam."

Williams trägt Sophiens Farbe, ebenſo trägt im „Feſt der Liebe" jeder Herr „die Farbe ſeiner Dame". Kleiſt, den Wolff hier heranzieht, trägt dagegen nur ein Band, das ihm ſeine Braut um den linken Arm gewunden hat. In der genannten Erzählung liebt der ſchüchterne Thalheim die mutwillige Julie „oder, wie ſie lieber hörte, Juliette". Auch die Baroneſſe Eichthal im „Liebhabertheater" will nicht mit ihrem gewöhnlichen Namen Brigitte gerufen werden und bittet ihren Bruder: „Nenne mich doch bei meinen andern, Iſabelle oder Marie." Thalheim ſchreibt „dicke Bände voll Elegien und Nachtgedanken", Charlotte („Koketterie und Liebe") erzählt von einem ihrer

Verehrer: „Wenn ich traurig bin, ſo ſchreibt er Nachtgedanken.“ Als Thalheim von ſeiner Julie abgewieſen wird, macht er eine Reiſe, weil er „vergeſſen lernen“ will. Dieſe Abreiſe wegen verſchmähter Liebe ſpielt im „Feſt der Liebe“ überhaupt eine große Rolle. Von den drei Verehrern Wilhelmines reiſt der eine „plötzlich ab, und ließ nichts mehr von ſich hören“, der zweite kommt in Reiſekleidern, um Abſchied zu nehmen. „Erſt um Mitternacht wollte er abreiſen, und wünſchte mich vorher zu ſprechen.“ Auch Eduard Felseck in „Koketterie und Liebe“ will abreiſen, da er ſich von Sophie einen Korb geholt hat. Gegen Mitternacht erſcheint er in Reiſekleidern: „Ich will ſie noch einmal ſehen, und dann zu Schiff.“ Und auf Sophiens Frage, was ihn denn zu dieſer Reiſe zwinge, iſt ſeine Antwort: „Nur vergeſſen lernen will ich.“ Er will nach der Neuen Welt, die auch das allerdings unfreiwillige Reiſeziel des Ambroſius Schlinge iſt.

Ein Maskenfeſt beſchließt den Abend in „Koketterie und Liebe“ wie im „Feſt der Liebe“. Dort iſt die muntere Charlotte die Urheberin, weil ſie ſich davon das Beſte für die Ausführung ihrer mutwilligen Pläne hofft. Das gleiche Motiv bewegt auch den Doktor Anſelmo, eine Maskerade vorzuſchlagen. Dieſer Vorſchlag „gefiel zuerſt den Damen, denn alle Weiber lieben von Natur Verkleidungen“. Charlotte erſcheint dann mitten im beſten Gange der Unterhaltung als Zigeunerin, Anſelmo „phantaſtiſch ge-

kleidet" als Wunderdoktor. Beide laſſen ihre Laune und ihren Witz an den neugierigen Gäſten aus. Charlotte „verläßt dann den Saal und kommt in ihrer vorigen Kleidung wieder", Anſelmo „war klug genug, ſich zeitig mit ſeinem Kram zurückzuziehen, und kam in ehrlicher Pantalonstracht wieder herein". —

Daß von all dieſen Motiven, deren Zahl ich leicht hätte vermehren können, ſich bei Kleiſt auch nicht eine Spur findet, brauche ich wohl nicht erſt zu erwähnen[1]).

Nun kann es wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der Verfaſſer des „Ambroſius Schlinge", der „Bettlerhochzeit" und der „Erzählungen und Dialogen" und der Autor der beiden anonymen Luſtſpiele eine und dieſelbe Perſon ſind. Was aus den Briefen von Vater Wieland und deſſen Sohne ganz

[1]) Nur auf einen ganz äußerlichen, aber, wie mir ſcheint, nicht unwichtigen Umſtand möchte ich hier noch aufmerkſam machen, nämlich auf die Szenenangaben am Schluſſe des Perſonenverzeichniſſes der beiden Luſtſpiele. Im „Liebhabertheater" heißt es: „Die Szene iſt zu Eichthal, auf dem Gute des Barons", in „Koketterie und Liebe": „Die Szene ſpielt in Kornelius' Hauſe." Ganz ebenſo lautet es in den beiden ſpäteren Luſtſpielen Ludwig Wielands: „Die Szene iſt ein Saal, in Vinzents Hauſe" und „die Szene ſpielt in der Gegend von London". Kleiſt dagegen leitet ſeine Anweiſungen nie mit dieſen Worten ein. Bei ihm heißt es: Das Stück ſpielt in ... (Fam. Schroffenſtein), oder: Die Handlung ſpielt in ... (Zerbr. Krug, Käthchen), oder ſchlechtweg: Szene: (Pentheſilia), oder die Bemerkung fehlt gänzlich (Guiskard, Hermannsſchlacht, Prinz von Homburg).

deutlich hervorging, das ergibt ſich nun mit zuverläſſiger Sicherheit: „Das Liebhabertheater" und „Koketterie und Liebe" ſind Werke Ludwig Wielands. Sprache, Stil, Gedankeninhalt und Motive der Handlung haben ſie als ſolche unwiderleglich gekennzeichnet.

Nur ein ſehr weſentliches Moment, das dieſe beiden Luſtſpiele charakteriſiert, wurde bis jetzt von mir nicht berührt, ein Moment, das auch für die Beweisführung Wolffs die Hauptgrundlage bildet. Der Hinweis nämlich, daß uns in Eduard Felseck „ſchlechtweg der ganze Heinrich v. Kleiſt" entgegentrete. Beſonders die Äußerung Sophies über ſein Benehmen: „Und was iſt das anders als Hochmut, der entweder alles oder nichts beſitzen will, und auch da ungeſtüm fordert, wo man nur durch Hingebung und Beſcheidenheit am meiſten gewinnt," iſt ſchlagend, umſomehr, als ſie ſich faſt wörtlich mit der Charakteriſtik Kleiſts durch Tieck berührt, der in der Einleitung zu ſeiner Kleiſtausgabe (S. XIV) ſagt: „Er ... wollte immer mit Gewalt und in kurzer Zeit, mit Trotz, das erzwingen, was nur Geduld, Ausdauer und Reſignation auch dem ausgezeichneten Geiſte gewähren können."

Ich bin in dem Auffinden Kleiſtiſcher Charakterzüge noch weiter gegangen als Wolff und habe beſonders nachgewieſen, daß im „Liebhabertheater" der Dichter Kleiſt aufs Korn genommen ſei. Wolff aber

traut dem jungen Wieland dieſe Ergründung von Kleiſts geheimſten Regungen nicht zu und blieb auch in ſeiner Entgegnung auf meine Ausführungen (Beilage zur Allg. Zeitung, 1898 Nr. 152) feſt dabei, nur Kleiſt ſelbſt könne ein ſo getreues Bild von ſich entworfen haben, wie es vor allem in der Geſtalt Eduard Felsecks zum Ausdruck kommt. Wenn es nun gelänge, nachzuweiſen, daß Ludwig Wieland ſeinen Freund Kleiſt auch in anderen Schriften charakteriſiert hat, und zwar womöglich mit denſelben Mitteln und Worten wie in den beiden Luſtſpielen, dann wäre die Kette meiner Beweisführung geſchloſſen, und das Bild der Perſönlichkeit Wielands, wie es uns aus dieſen beiden Stücken entgegentritt, würde ſich Zug für Zug mit dem Bilde decken, das wir uns aus den ſpäteren Schriften von dieſem Dichter entwerfen können.

Dieſer Beweis iſt nicht ſchwer. Auf eine ausgedehnte literariſche Satire, wie ſie das „Liebhabertheater" durchzieht, werden wir uns freilich ein zweites Mal nicht gefaßt machen dürfen. Dennoch glaube ich eine boshafte Anſpielung auf die „Familie Schroffenſtein" auch in einem ſpäteren Werke Wielands, dem „Feſt der Liebe", wiederzufinden. Dort tritt der Doktor Anſelmo beim Maskenfeſt als Wunderarzt auf und verkauft allerlei hübſche Sachen, darunter: „Die Kunſt, wie man in Spanien tut lieben, Alles in Bildern und Reimen mühſam beſchrieben, 's kommt von einem ganz neuen Dichter, Drum nehmt vorlieb und ſchneid't keine Geſichter." Umſo reicher

ſind die Züge zur Charakteriſtik des Menſchen Kleiſt verſtreut. Faſt jeder Liebhaber iſt bei Ludwig Wieland ein Stück Eduard Felseck. In der „Bettlerhochzeit" wirft z. B. Harry ſeiner Geliebten vor, daß ſie „viel zu ſpröde, viel zu wenig unterwürfig" ſei, und ſie klagt: „Stolzer Menſch, der du nie um Liebe betteln kannſt." Auch an Eduard tadelt Sophie ſeinen „Stolz gegen Weiber". Aber es bleibt nicht bei ſolchen allgemeinen Zügen. Im „Feſt der Liebe" ſcheint Louis ſeinem Freundſchaftsbunde mit Kleiſt und Geßner ein Denkmal geſetzt zu haben. Eine junge Witwe namens Wilhelmine erzählt hier von drei Freunden, die in ihr Leben bedeutſam eingriffen. Mit dem einen von ihnen, Sylva, iſt wohl Heinrich Geßner gemeint, doch vermag ich nicht anzugeben, ob die hier vorgebrachte Schilderung ſeiner Perſon und ſeines Weſens mit etwa vorhandenen Schilderungen Geßners übereinſtimmt. Sehr gut gelungen iſt dagegen Wielands Selbſtporträt, wenn man es mit den von mir oben mitgeteilten Äußerungen des Vaters über den Sohn vergleicht. „Paulins Phyſiognomie," heißt es da, „war mehr verborgen, zuſammengehalten und beſonnen, doch hatte er einen ſpöttiſchen, etwas komiſchen Zug im Geſicht, der ihn verriet und ihm gar nicht wohlſtand, wenn er Empfindungen ausdrücken wollte."

Am ausführlichſten aber verweilt Wieland bei dem dritten, in dem ich Kleiſtiſche Züge zu finden glaube. Wohl mit Bezug auf den „Robert Guiskard", an dem

Kleiſt gerade damals mit Aufgebot aller Kräfte arbeitete, nennt er ihn Robert. „In Roberts Geſicht konnte man nichts leſen, als ſuchende Unruhe und Leidenſchaftlichkeit, ſeine Züge waren immer geſpannt, ſein Körper in ſteter Bewegung, und ſein ganzes Weſen in ſolch ewigem Wechſel, daß ich ihn lange Zeit wie ein Rätſel anſtaunte ... Robert, von dem beide mir viel Wunderliches erzählt hatten, war mir gleich bei ſeiner erſten Erſcheinung ſehr aufgefallen. Er ſchien etwas verlegen und ſprach doch ſehr dreiſt, ſeine Manieren waren höflich, ja galant, und doch bekümmerte er ſich um niemand. In ſeinen Urteilen war er kühn, ſchneidend, immer die Extreme berührend; von den gleichgültigſten Dingen ſprach er mit großem Eifer, und die wichtigſten Angelegenheiten ſchienen ihm nur zum Scherz da zu ſein, dagegen konnte ihn ein einziges Wort, ein Ton, ein Nichts in Feuer und Flamme ſetzen, er ward dann wider ſeine Gewohnheit beredt, alles regte ſich an ihm und dehnte ſich aus und vergrößerte ſich und bekam einen heroiſchen Ausdruck, den man gar nicht in ihm geſucht hätte.“ Alles das ſtimmt auffallend mit dem überein, was wir aus dem Munde anderer über Kleiſt wiſſen. Ich will hier nur einiges davon anführen. So ſagt die Rahel (Galerie von Bildniſſen 2, 91): „Seine Augen geben mir keine Sicherheit.“ Der alte Wieland berichtet über ihn und ſeinen Verkehr zu Osmannſtädt: „Deſto zurückhaltender war Kleiſt, und etwas Rätſelhaftes, Geheimnis-

volles, das tiefer in ihm zu liegen ſchien, als daß ich es für Affektation halten konnte, hielt mich in den erſten zwei Monaten unſerer Bekanntſchaft in einer Entfernung, die mir penibel war." „Eine ſeltſame Art der Zerſtreuung, wenn man mit ihm ſprach," fiel ihm an ſeinem Gaſte auf, „ſo daß z. B. ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in ſeinem Gehirn wie ein Glockenſpiel anzuziehen ſchien, worauf er von dem, was man ihm ſagte, nichts vernahm und alſo auch jede Antwort ſchuldig blieb." Bei Tiſche murmelte er häufig etwas zwiſchen den Zähnen und hatte dabei die Miene eines Menſchen, „der ſich allein glaubt oder mit ſeinen Gedanken an einem anderen Orte und mit ganz anderen Gegenſtänden beſchäftigt iſt." Auch in des jungen Wieland Novelle wird von Robert erzählt, er ſei „ganz in Gedanken verloren und wie abweſend" geweſen. Zſchokke fühlte ſich ihm „wegen ſeines gemütlichen, zuweilen ſchwärmeriſchen, träumeriſchen Weſens" verwandt. Daß er „leicht verlegen ward", beſtätigt Bülow (Kleiſts Leben und Briefe S. 74). Und Tieck ſchreibt über ihn (Hinterl. Schriften S. XXVIII): „Er ſchien ernſt und ſchweigſam, keine Spur von vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in ſeinem Betragen."

Jeder Zweifel aber, ob hier eine beabſichtigte Schilderung Kleiſts vorliegt, oder ob wir es nur mit einem ſeltſamen Spiele des Zufalls zu tun haben, muß ſchwinden, wenn man den Schluß der erwähnten

Erzählung Wilhelminens lieſt: „Robert war jetzt allein übrig, er hatte nur noch mit Erinnerungen und Andenken zu kämpfen, die durch die bloße Zeit immer ſchwächer werden mußten, nur ſein Ungeſtüm und der Trotz, mit dem er alles oder nichts begehrte, war ihm noch im Wege. Vielleicht hätte er endlich geſiegt, und wir wären glücklich geworden, aber ſeine Verhältniſſe, ſeine Beſtimmung riefen ihn anderswohin, er ſchrieb mir noch einmal ſehr freundſchaftlich und dann nicht mehr.“ Hier haben wir Zug für Zug die Liebestragödie Kleiſts vor uns. Wilhelmine, wie die Erzählerin, hieß ſeine Braut. Von der Schweiz aus war es zwiſchen ihnen zum Bruche gekommen, und Kleiſt hatte daher, als Ludwig Wieland ihn kennen lernte, tatſächlich „mit Erinnerungen und Andenken zu kämpfen“. Den Freunden aber wird er ſein Herz ausgeſchüttet haben. Denn nur ſo kann man ſich Ludwigs genaue Kenntnis der Einzelheiten erklären. Kleiſt hatte ſeiner Braut den Plan, nach der Schweiz zu ziehen, als einen Schritt dargeſtellt, zu dem ihn „zugleich Neigung und Notwendigkeit“ führe, als den Schritt, der allein ſeinen „inneren Forderungen“ entſpreche. Und als Wilhelmine trotz alledem nicht darauf einging, ſchrieb er ihr aus ſeiner neuen Heimat noch einmal ſehr freundſchaftlich — und dann nicht mehr. Zu all dieſen frappierenden Übereinſtimmungen tritt dann noch die wörtliche Berührung in der Charakteriſtik Eduard Felsecks und Roberts.

Zu beiden Geſtalten kann nur einer Modell geſtanden haben, — Heinrich v. Kleiſt. Vollends die letzten Worte Wilhelminens aber, die über die weiteren Schickſale der drei Freunde berichten, kann man nur verſtehen, wenn man das über Robert Geſagte auf Kleiſt bezieht. Es heißt dort: „Erſt neulich hörte ich wieder etwas von den drei Freunden. Sylva (Geßner) hat ſich verheiratet, Paulin (Wieland) ſtreift in der Welt herum, und Robert (Kleiſt) iſt ganz vom Ehrgeiz verſchlungen." Wurden ja doch dieſe Zeilen faſt zu der gleichen Zeit geſchrieben, als Kleiſt, am Guiskard ſich mühend, ſeiner Braut ſchrieb: „Ihr Frauen verſteht in der Regel ein Wort in der deutſchen Sprache nicht, es heißt: Ehrgeiz," und als er Ulriken gegenüber in die rührende Klage ausbrach: „Ach, es iſt unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube ſind wir dahingegeben." —

Demſelben Wieland aber, der hier die geheimſte Herzensgeſchichte ſeines Freundes der Öffentlichkeit preisgegeben und deſſen intimſte Charakterzüge für die Geſtaltung Roberts verwertet hat, demſelben Wieland wird man wohl nun auch die im Vergleiche hiezu nur in den Hauptzügen nach Kleiſt modellierte Figur Eduard Felsecks zutrauen dürfen. Und wenn wir uns zum Schluſſe erinnern, daß zwei Luſtſpiele für Ludwig Wieland im Jahre 1802 ſicher feſtſtehen, von denen wir überdies aus den Briefen ſeines Vaters beſtimmt wiſſen, daß ſie bei Geßner anonym

erſchienen ſind, wenn wir uns ferner vor Augen halten, daß Sprache, Stil und Gedanken dieſer beiden Stücke direkt auf Ludwig Wieland hinweiſen, und daß faſt ſämtliche in ihnen verwendeten Motive in ſeinen ſpäteren Schriften wieder begegnen, — dann muß für jeden, der ſehen will, die Tatſache unleugbar feſtſtehen: die von Eugen Wolff herausgegebenen Luſtſpiele haben zu ihrem Verfaſſer nicht Heinrich v. Kleiſt, ſondern Ludwig Wieland.

Guiskards Werden

„Jetzt erſt öffnet ſich mir etwas, das mich aus der Zukunft anlächelt, wie Erdenglück!“ So ſchrieb Kleiſt aus Berlin bald nach ſeiner Rückkehr aus Würzburg; und als er fünfzehn Monate ſpäter im gaſtlichen Hauſe des alten Wieland der Vollendung ſeines „Robert Guiskard“ zuſtrebte, da war es ihm, dem ſo ſelten im Leben ein Strahl des Glücks die Stirne ſtreifte, wieder, als nähere er ſich „allem Erdenglück“. Waltet ein urſächlicher Zuſammenhang zwiſchen dieſen beiden Äußerungen? Gehörte die Geſtalt des Normannenherzogs mit zu dem keuſch verwahrten Vorrat von dichteriſchen Vorſtellungen, die ſich ihm auf jener Würzburger Reiſe wie eine neue Welt eröffneten? Wir wiſſen es nicht und ſtehen bei der Frage nach dem Zeitpunkte der Entſtehung des Guiskard vor einem Rätſel. Kleiſt ſelbſt macht die erſten geheimnisvollen Andeutungen erſt aus Paris. „Ich habe mir in einſamer Stunde ein Ideal ausgearbeitet,“ ſchreibt er an ſeine Braut. „Aber ich begreife nicht, wie ein Dichter (hier ſpricht er zum erſten Male dieſes Wort mit Beziehung auf ſich aus) das Kind ſeiner Liebe einem ſo rohen Haufen, wie die Menſchen ſind, übergeben kann. Baſtard nennen ſie es. Dich wollte ich wohl in

das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine veſtaliſche Prieſterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe." Erich Schmidt (Charakteriſtiken 1, 361) meint daher, Kleiſt habe den Guiskard 1801 in Paris begonnen. Auch Wilbrandt ſetzt, anknüpfend an die obige Briefſtelle, Kleiſts erſte Beſchäftigung mit dieſem Drama, wenngleich mit leiſen Zweifeln, in die Zeit des Pariſer Aufenthalts (Kleiſts Werke, Hempel S. XXIV, H. v. Kleiſt S. 152). Biedermann hingegen iſt der entſchiedenen Anſicht, daß Kleiſt ſeinen dichteriſchen Beruf überhaupt erſt in der Schweiz recht erkannt habe (Kleiſts Briefe an ſeine Braut S. XVIII), hält es aber nicht für ausgeſchloſſen, daß einzelne Entwürfe zum „Robert Guiskard" „vielleicht ſchon" auf der Pariſer Reiſe entſtanden ſein mögen (S. XXV). Zolling neigt gleichfalls zu der Vermutung hin, daß erſt in der Schweiz die erſten Arbeiten am Guiskard entſtanden ſeien, verklauſuliert ſich aber mit einem vorſichtigen: „wenn nicht ſchon früher" (Kleiſts Werke 2, 131). Dieſe Widerſprüche mehren ſich noch, wenn es ſich darum handelt, den Zeitpunkt zu fixieren, wann der Gedanke, den Guiskardſtoff zu bearbeiten, zum erſten Male in der Seele des Dichters auftauchte. Brahm ſchließt aus der merkwürdigen Ähnlichkeit der beiden eingangs zitierten Briefſtellen, daß es ſich auch das erſte Mal, alſo in Berlin, ſchon um den Guiskard handle, aber er fügt hinzu: „es läßt ſich nur unſicher vermuten" (H. v. Kleiſt S. 39). Und Zol-

ling (Heinrich v. Kleist in der Schweiz S. 81) legt eine Äußerung Kleists vor seiner Pariser Reise: „Warum bin ich, wie Tankred, verdammt, das, was ich liebe, mit jeder Handlung zu verletzen?“ dahin aus, daß „die Historie des Normannenherzogs, des Sohnes von Tankred von Hauteville und Oheims von Tassos Helden, ihm bereits damals (nämlich schon in Berlin) vorgeschwebt habe“. Wie man sieht, befinden wir uns hier in einem Labyrinth widersprechender Vermutungen. Doch ist es nicht so unmöglich, als es auf den ersten Blick scheinen könnte, einen Ausweg aus diesem Labyrinth zu finden.

Wir stellen uns zunächst die Frage: Ist Kleists Robert Guiskard, wenigstens in seinen Hauptzügen, schon vor dem Pariser Aufenthalte entstanden? Eine Frage, mit deren bejahender Beantwortung alle übrigen Hypothesen von selbst wegfielen. Dabei scheint die von Zolling herangezogene Briefstelle eine wichtige Handhabe zu bieten, wenn wir uns auch seiner zwar sehr bequemen, aber etwas voreiligen Interpretation nicht anschließen. Denn es geht doch nicht an, aus der Nennung des Namens Tankred gleich den Schluß abzuleiten, daß dem Dichter die Geschichte Guiskards vorgeschwebt habe, weil der Vater und der Neffe Guiskards zufällig diesen Namen führten. Und dann: ist einer der beiden Tankred der Geschichte hier gemeint, oder der Tankred der Dichtung? Schwerlich einer der ersteren, denn auf sie bezogen hätte die in Frage

ſtehende Äußerung Kleiſts gar keinen Sinn. Wir können ſie nur verſtehen, wenn wir dabei an den Tankred in Taſſos „Befreitem Jeruſalem“ denken. Dort tötet Tankred die von ihm geliebte Clorinde, ohne es zu ahnen, im Zweikampf und ergeht ſich, als er zur Erkenntnis ſeiner Tat gelangt, in Klagen, die ganz auf den Grundton jenes Kleiſtiſchen Selbſtvorwurfs geſtimmt ſind. (12. Geſang.) Aber nicht genug daran. In einem Zauberwalde, von deſſen Spuk Tankred die Seinigen befreien will, verletzt er zum zweiten Male die in einen Baum verwandelte Geliebte, die ihm nun ſchmerzlich zuruft:

Mit zu feindſel'gen Trieben
Verfolgſt du mich, Tankred; doch jetzt laß ab!
Schon haſt du aus dem Körper mich vertrieben,
Der, durch und für mich lebend, mich umgab,
Und quälſt nun noch den Stamm mit deinen Hieben,
Den mir ein hart Geſchick zur Wohnung gab?
Auch nach dem Tode noch fühllos Verwegner!
Bis in ihr Grab verfolgſt du deine Gegner? (XIII, 42.)

Kein Zweifel alſo: nur dieſer Tankred kann in dem Briefe Kleiſts gemeint ſein. Daß Kleiſt Taſſos Gedicht kannte, darf man übrigens auch ohne dieſe Briefſtelle getroſt annehmen. Denn verſchiedene Übereinſtimmungen in Dichtungen Kleiſts mit dem „Befreiten Jeruſalem“ weiſen mit Sicherheit darauf hin.

So hat Weißenfels in ſeinem Aufſatze „Der Tod der Penthesilea“ (Zeitſchrift für vergleichende Literaturgeſchichte 1, 273 ff.), die Bekanntſchaft Kleiſts mit Taſſo nachdrücklich betonend, auf die Ähnlichkeit hin-

gewieſen, die zwiſchen Tankred und Achill einerſeits, Clorinde und Penthesilea anderſeits beſteht. Zwiſchen den beiden Figuren bei Taſſo „tobt trotz gegenſeitiger Liebe derſelbe Kampf bis in den Tod, wie bei Kleiſt zwiſchen Achilles und Penthesilea". Auch die Schilderung des erſten Zuſammentreffens im Kampfe weiſe in beiden Gedichten Übereinſtimmungen auf. Endlich konnte auch das Verhältnis zwiſchen Armida und Rinaldo mit ſeinem jähen Wechſel von Liebe und Haß auf den deutſchen Dichter von Einfluß geweſen ſein.

Eine genauere Vergleichung der beiden Dichtungen beſtätigt und befeſtigt noch die Darlegungen Weißenfels'. Schon Niejahr (Vierteljahrſchr. für Literaturgeſch. 6, 520) hat bemerkt, daß es den Anſchein erweckt, als ob ſich dem Dichter der Penthesilea „unvermerkt die antik-heroiſche Welt in die romantiſchen Zeiten mittelalterlichen Rittertums verwandelte". Und in der Tat rufen beſonders die Kampfſzenen des Stückes dieſen Eindruck hervor. „Lautſchmetternd durch Trompeten" fordern die Griechenfürſten ihre Gegner zum Kampfe (V. 551). Achill ſteht da, „in Stahl geſchient ſein Roß" (V. 1038), und erwartet die kriegeriſche Jungfrau, die „in dem goldnen Kriegsſchmuck funkelnd voll Kampfluſt ihm entgegen tanzt" (V. 1058 f.). Ganz ähnlich ſchildert auch Taſſo die Kämpfe zwiſchen Tankred und Clorinde. „Mit vorgelegten Lanzen" begegnen ſich Achill und Penthesilea bei Kleiſt (V. 1122), ſo wie Clorinde „den

Speer gefällt" rasch auf Tankreden losstürmt (III, 21). Bei Kleist werden die Streitenden „zween Donnerkeilen" verglichen, „die aus Gewölken ineinander fahren" (V. 1023 f.), bei Tasso rennen sie zusammen „wie zwei Stiere, wenn sie von Eifersucht und Zorn entflammen" (XII, 53). „Die Lanzen, schwächer als die Brüste, splittern," heißt es ferner bei Kleist (V. 1125), und ähnlich bei Tasso (III, 21): „In alle Winde fliehn Splitter auf."

Die näheren Umstände also, unter denen die Kämpfe zwischen Achill und Penthesilea vor sich gehen, erinnern eher an die Turniere des Mittelalters als an die Zweikämpfe, wie sie uns etwa in der Ilias geschildert werden. Und das Vorbild, das dem Dichter dieses Abgehen von der streng antiken Anschauungsweise erleichterte und nahelegte, ist das Epos Tassos, das ja gleichfalls zum Teil aus antiken Quellen schöpfte und diese im Sinne der damaligen Zeit umgestaltete.

Noch ein anderer Punkt scheint mir von besonderer Wichtigkeit: Niejahr bemüht sich in seiner oben angeführten Quellenuntersuchung alle die Motive aus verschiedenen antiken Überlieferungen aufzudecken, die Kleist in der Fabel seiner „Penthesilea" kunstgerecht verwoben hat. Nur für das Motiv des Rosenfestes bietet sich ihm kein fester Anhaltspunkt in der Tradition. „Die Idee des Rosenfestes, welcher einige der anmutigsten Szenen unseres Stückes, ja Kleistischer Poesie überhaupt zu ver-

danken ſind, gehört" — ſo meint Niejahr — „ganz dem Dichter an. Will man nach einem Urſprung derſelben ſuchen, ſo mag man ihn finden in der Bemerkung des Strabo, daß das Liebesfeſt der Amazonen ſtets im Frühling gefeiert wurde, womit im allgemeinen die Vorſtellung von Blumen und Kränzen gegeben war" (a. a. O. S. 515 f.). Das Künſtliche einer ſolchen Konſtruktion fällt ſofort auf. Niejahr aber kommt mehrmals auf ſie zurück und ſcheint ſomit Gewicht auf ſie zu legen. Wenn ſich nun wirklich bei Kleiſt aus der ganz allgemeinen Vorſtellung des Frühlings bei Strabo die Schilderung des Roſenfeſtes mit all ihren Einzelheiten entwickelt hätte, dann dürfte man kaum mehr von einem Urſprung der Idee bei Strabo reden, und Niejahr konnte ſie getroſt auch ohne dieſen Vorbehalt als die freie Erfindung des Dichters anſprechen. Dies ſcheint aber hier gar nicht der Fall zu ſein, denn das Motiv, daß ein kriegeriſches Weib ſich ihren Gatten in der Fremde erobert und ihn mit Roſenketten gefeſſelt in ihre Heimat bringt, findet ſich gleichfalls ſchon bei Taſſo vor. Armida, eine Amazone wie Clorinde, ſetzt ſich dort, allerdings durch Liſt, in die Gewalt ihres Gegners Rinaldo, an dem ſie ſich rächen will. Wie ſie aber den Schlafenden erblickt, löſt ſich „ihre Feindſchaft auf in Liebe".

Schön blühende Liguſtern, Lilien, Roſen,
Die ſie dem lieblichen Geſtad' entrafft,
Verflicht ſie nun mit neuer Kunſt zu loſen,

Doch zähen Banden von gewalt'ger Kraft.
Hals, Arm' und Füße des Verteid'gungslosen
Umwindet sie und hält ihn so in Haft,
Läßt ihn im Schlaf auf ihren Wagen bringen
Und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen. (XIV, 68.)

Und nun geht es fort nach einem fernen Eiland, wo sie mit dem Geliebten in der Einsamkeit die Freuden der Liebe genießen will.

Ganz ähnlich ist die Situation bei Kleist, wo Penthesilea vom Rosenfest erzählt. Achill sitzt wehrlos ihr zur Seite und Penthesilea umschlingt ihn mit Rosen, denn sie glaubt, daß er ihr Gefangener sei.

Hier diese leichte Rosenwindung nur
Um deine Scheitel, deinen Nacken hin —
Zu deinen Armen, Händen, Füßen nieder —
Und wieder auf zum Haupt — — so ist's geschehn.
(V. 1776—1779.)

Auch sie freut sich schon des ungetrübten Glücks, das ihr nun an seiner Seite in der Heimat blühen wird, und will „jetzt gleich" die Reise nach dem fernen Themiscyra antreten. Daß Kleist diesen Einzelfall verallgemeinerte und das Vorgehen Penthesileas, als religiöse Zeremonie eines ganzen Volksstammes hinstellte, lag ganz nahe, viel näher jedenfalls, als daß er aus der einfachen Erwähnung des Frühlings bei Strabo zu einem Motive gelangt wäre, das mit dem Frühling eben nur die Vorstellung „Rose", sonst aber auch gar nichts gemein hat.

Noch eine Gestalt, die im Epos Tassos eine be-

deutende Rolle spielt, scheint auf Kleist poetisch befruchtend eingewirkt zu haben. Wir wissen, daß er sich zu der Zeit, wo er am Guiskard arbeitete, mit dem Plane eines Dramas „Peter der Einsiedler" trug. Leider ist dies aber auch alles, was wir darüber wissen. Daß ihm der historische Peter von Amiens nur dürftiges Material bot, liegt auf der Hand. Dazu kommt noch Kleists souveräne Art mit der geschichtlichen Überlieferung zu schalten. Er nahm sich immer nur das aus ihr heraus, was ihm in seinen Zusammenhang paßte, und machte sich gelegentlich kein Gewissen daraus, die historische Tradition auf den Kopf zu stellen. Der Peter Tassos aber lieferte ihm zur wirksamen Auskleidung des überkommenen Stoffes einen Zug, den sich der Dichter des „Käthchen von Heilbronn" und des „Prinzen von Homburg" gewiß nicht hätte entgehen lassen. Er ist nämlich eine visionäre Natur, die außerdem durch ihre Gabe, in die Zukunft zu blicken, den Kreuzfahrern wesentliche Dienste leistet. Wenn Kleist wirklich hiedurch zu der Wahl gerade dieses sonst ziemlich undankbaren Stoffes verleitet worden ist, dann hätten wir schon hier jene Vorliebe für das Okkultistische zu verzeichnen, die bereits in seinem ersten Stücke, den Schroffensteinern, leise anklingt und in späteren Dramen noch mehr zur Geltung gelangt. Doch das ist, wie gesagt, nichts als eine Vermutung, die nur in der späteren Art Kleists einige Begründung findet.

Fügen wir nun noch hinzu, daß nach Weißenfels (a. a. O. S. 292) auch die bekannte Episode von Olinth und Sophronia auf Kleists Novelle „Der Zweikampf" eingewirkt habe, so drängt sich von selbst die Frage auf, ob denn nicht auch die Hauptgestalt der Dichtung Tassos, jene Gestalt, nach der er sein Epos zuerst benannt hatte, ob nicht auch Gottfried v. Bouillon auf Kleist dichterische Anregung ausgeübt habe. Und wir sind zu dieser Frage umsomehr berechtigt, als ein Charakter wie der Gottfrieds ihn damals mehr als irgend ein anderer anziehen mußte und seiner ganzen damaligen Seelenstimmung mehr denn je entsprach. Ein Einblick in diese Seelenstimmung wird dies sofort klarmachen.

Kleist war von Würzburg als ein völlig anderer nach Berlin zurückgekehrt. „Jetzt hat sich die Sphäre für meinen Geist und für mein Herz ganz unendlich erweitert — das mußt Du mir glauben, liebes Mädchen," schreibt er seiner Schwester kurz nach seiner Rückkehr. Ihn erwärmt ein höheres Feuer, — das Feuer der Dichtkunst, wie wir ruhig annehmen dürfen. „Solange die Metallkugel noch kalt ist, so läßt sie sich wohl hineinschieben in das enge Gefäß, aber sie paßt nicht mehr dafür, wenn man sie glühet — fast wie ein Mensch nicht für das Gefäß eines Amtes, wenn ein höheres Feuer ihn erwärmt" (Koberstein S. 39). Drum fühlt sich Kleist jetzt auch „mehr als jemals abgeneigt, ein Amt anzunehmen" (Koberstein S. 39, Biedermann S. 109).

Freilich konnte die Würzburger Stimmung nicht beständig anhalten. Dort war ihm der Sinn für die Schönheit der Landschaft aufgegangen, dort war er, wie er selbst gesteht, zum ersten Male auf den Gedanken gekommen, „bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule zu gehen". In seiner sandigen märkischen Heimat aber, besonders in der „volkreichen Königstadt", fand sein Naturssinn nicht mehr so reichliche Nahrung, hier fesselte ihn die Außenwelt nicht so sehr, und so ward Kleist wieder auf sich selbst zurückgelenkt. Hatte er doch seit jeher eine krankhafte Sucht, sein eigenes Ich zu zerfasern. Und so stellte er sich jetzt, da ihm die Zukunft dunkler war als je vorher, da er noch ganz ungewiß war, welchen Lebensweg er einschlagen sollte (Koberstein S. 40, 42), als nächstes und wichtigstes Ziel die Ausbildung seines Ichs. Er strebt nach Bildung, um sich selbst „eine Stufe näher der Gottheit zu stellen" (Biedermann S. 111), er strebt nach Wissen, „weil Wissen Wahrheit ist" (Koberstein S. 43). Und mit dem ihm eigenen Übereifer, mit dem er alles an die Erreichung eines Zieles setzte, wirft er sich auf die Kantische Philosophie, die schon früher sein Interesse erregt hatte. Freilich, eine unglücklichere Wahl hätte der nach objektiver Wahrheit Suchende nicht treffen können, und die Folgen seines Mißgriffes sollten nicht lange auf sich warten lassen. „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten," schreibt er am 22. März 1801 seiner Braut, „so würden sie urteilen müssen,

die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, seien grün — und nie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeige, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutue, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehöre. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist's das letztere, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nichts mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns in das Grab folgt, ist vergeblich." — Eine solche Erkenntnis mußte auf eine Natur wie Kleist niederschmetternd wirken. Er war zu jeder Arbeit unfähig, vergeblich waren seine Bemühungen, sich zu ihr zu zwingen oder durch Lektüre zu zerstreuen. Auch sein einziger Freund Brockes hatte inzwischen Berlin verlassen, und so war Kleist sich selbst überlassen, und fort und fort verfolgte ihn der eine Gedanke: „Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken!" (Koberstein S. 52, Biedermann S. 165.) Die Wahrheit, die sein eigenes Ich hätte lenken sollen, hatte sich als Truggebilde erwiesen, das Gebäude, das Phantasie und Reflexion ihm errichtet hatten, stürzte krachend zusammen, und wie der weltentrückte Idealist Tasso bei Goethe schließlich die rettende Hand des Weltmannes Antonio ergreift, so klammert sich Kleist, als er den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verliert, an den früher von ihm beharrlich abgelehnten Wahlspruch seines prak-

tiſcheren Freundes Brockes: Handeln iſt beſſer als Wiſſen. Der handelnde Menſch wird ihm jetzt Ideal gegenüber dem wiſſenden, und bis ſpät in ſeine Pariſer Zeit hinein gibt er dieſer neugewonnenen Anſchauung Ausdruck[1]).

Solch ein „handelnder" Menſch war aber Taſſos Gottfried v. Bouillon. Wie Guiskard ſteht er, fern von der Heimat, an der Spitze eines bunt zuſammengewürfelten Heeres vor den Mauern einer ſagenumkränzten Stadt, er kennt nur ein Ziel: dieſe Stadt zu erobern, und läßt ſich in ſeinem Vorhaben durch nichts wankend machen. Er iſt ſich der Schwere ſeiner Aufgabe vollkommen bewußt, deren Löſung er nur durch das feſte Vertrauen auf ſeine göttliche Sendung für möglich hält. Ein Heerführer, dem dieſes Vertrauen fehlte, würde nur Trümmer aufhäufen,

wovon begraben,
Er ſelbſt ein Grab ſich wird erbauet haben. (I, 25.)

Und ſo meint auch die Menge in Kleiſts Guiskard, der das ſtolze Selbſtvertrauen des Führers abgeht:

Und er erobert,
Wenn er nicht weicht, an jener Kaiſerſtadt
Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenſtein! (V. 28—30.)

[1]) So ſchreibt er ſeiner Braut noch aus Paris (10. Oktober 1801. Biedermann S. 222): „Ich kann Dir nicht beſchreiben, wie ekelhaft mir ein wiſſender Menſch iſt, wenn ich ihn mit einem handelnden vergleiche. Kenntniſſe, wenn ſie noch einen Wert haben, ſo iſt es nur inſofern ſie vorbereiten zum Handeln."

Eine Hungersnot bricht im Lager der Kreuzfahrer aus, aber dem Feldherrn gelingt es, seine Soldaten durch Zuspruch wieder aufzuheitern. Schwieriger gestaltet sich seine Lage, als allgemeine Dürre weit und breit sich über das Land legt und jegliche Tatkraft lähmt. Einzelne Abteilungen kehren in die Heimat zurück, die Krieger werden verzagt und verzweifeln am Siege:

„Was hofft Bouillon? Was zögert er so lange,
Bis hier sein ganzes Volk den Tod empfange?" (XIII, 64.)

Und so klagt auch das Volk im „Guiskard":

Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
So steigt der Leiche seines ganzen Volkes
Dies Land ein Grabeshügel aus der See! (V. 10—13.)

Schließlich kommt es sogar zu offenem Aufruhr im Lager. Ein Teil des Heeres, durch die lange Dauer der Belagerung und andere Vorkommnisse mißmutig gemacht und durch den Ränkeschmied Argillan aufgewiegelt, greift zu den Waffen und sendet, wie bei Kleist, eine Abordnung zum Zelte des Feldherrn. In Harnisch und faltigem Prunkgewand, wie Guiskard, erscheint der Gesuchte vor dem Volke, das bei beiden Dichtern dem wogenden Meer verglichen wird. Freundlich, aber fest tritt er ihm entgegen, wie bei Kleist der Normannenherzog, und vermag durch die bloße Macht seiner Persönlichkeit alles im Keime zu ersticken. Der Lauteste von allen, Argillan, der Rädelsführer, ist still geworden und „erbebt vor

eines Blickes Richtung" (VIII, 81), so wie bei Kleist Abälard, der die Nachricht von der Erkrankung Guiskards unter das Volk gestreut hatte, durch den bloßen Blick seines Oheims gebannt wird.

Eine so mächtige Heldengestalt war in hohem Grade dramatisch, besonders anziehend aber für Heinrich v. Kleist. Denn er bevorzugte in seinen Dichtungen diese handelnde Leidenschaft, diesen auf ein festes Ziel konzentrierten Willen — man denke an Achill, Penthesilea und Michael Kolhaas —, und deshalb konnte und mußte auch die Gestalt des Tassoschen Gottfried auf den am Eingange seiner dichterischen Laufbahn stehenden Kleist, der noch dazu eben erst auf Grund trüber Erfahrungen zu einer ähnlichen Lebensphilosophie gelangt war, anregend einwirken. Ihn selbst aber konnte er dramatisch nicht verwerten, denn ihm fehlte ein wesentlicher, vielleicht der wichtigste Zug, — er war kein tragischer Held. Seine Willenskraft hätte an irgend einem unüberwindlichen Hindernisse zerschellen müssen; Gottfried aber räumt alle, auch die schwierigsten hinweg, denn er ist von Gott für die Vollendung seiner schweren Aufgabe ausersehen. Solch ein tragischer Held aber war Robert Guiskard, der nach Kleists von der Geschichte abweichender Darstellung hart vor seinem Ziele dem unerbittlichen Geschick erliegt.

Wie Kleist von Gottfried auf Guiskard gekommen, dafür bieten sich zwei Möglichkeiten. Entweder kannte er die Geschichte des Normannenfürsten be-

reits und ward durch die Lektüre Taſſos wieder direkt auf ihn zurückgeführt, oder das Gedicht Taſſos veranlaßte ihn zu einem eingehenderen Studium der Kreuzzüge (dafür würde auch ſeine Beſchäftigung mit Peter von Amiens ſprechen), wo ihm dann, wie z. B. in dem von Schiller herausgegebenen Memoirenwerke der Anna Komnena, das Leben und die Taten Guiskards in breiter Ausführlichkeit entgegentraten. Die Beantwortung dieſer offenen Frage iſt übrigens ziemlich belanglos. Ebenſo gleichgültig iſt es, wann Kleiſt mit dem Guiskardſtoff bekannt wurde. Für uns iſt es nur von Bedeutung, wann dieſer Stoff in der Seele des Dichters neu erlebt und gewiſſermaßen neu geboren wurde, und warum er gerade den Guiskard dichteriſch zu verarbeiten unternahm. Hiefür iſt es nun wichtig, daß Kleiſt bei der Bearbeitung des Guiskardſtoffes faſt vollſtändig von der Überlieferung der Geſchichte abweicht, und zwar nach einer Seite hin, die, wie wir ſahen, mit dem Hauptinhalte des Gedichtes von Taſſo merkwürdige Analogien aufweiſt. Dieſes Abgehen vom Gegebenen, dieſe Anlehnung an Taſſo zeigen aber deutlich, was nötig war, um dem Dichter die Geſtalt des Guiskard unter dem Geſichtswinkel des Tragiſchen erſcheinen zu laſſen. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm damals eine ganz eigene Art von Tragik vorſchwebte, die ſich im Guiskard entfalten ſollte, eine Tragik, die in ſeiner damaligen Lebensanſchauung tief begründet war. Und wir werden verſtehen,

warum der Dichter, angeregt durch ſein berühmtes italieniſches Vorbild, gerade dieſen Stoff zur Bearbeitung wählte, wenn wir ein wenig ausgreifen und die damaligen Anſchauungen Kleiſts über das Tragiſche im Menſchengeſchick an der Hand ſeiner Briefe verfolgen.

Kleiſt hatte früher eine ſtolze Meinung von der Stellung des Menſchen im Weltall gehabt. „Eine ſklaviſche Hingebung in die Launen des Tyrannen Schickſal iſt eines freien, denkenden Menſchen unwürdig," ſchreibt er ſeiner Schweſter Ulrike (Koberſtein S. 17). „Ein freier, denkender Menſch bleibt da nicht ſtehen, wo der Zufall ihn hinſtößt; oder wenn er bleibt, ſo bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Beſſern. Er fühlt, daß man ſich über das Schickſal erheben könne, ja, daß es im richtigen Sinne ſelbſt möglich ſei, das Schickſal zu leiten." Nichts ſcheint ihm verächtlicher als der unwürdige Zuſtand, „ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schickſals" zu ſein (a. a. O. S. 20). Wie kleinmütig iſt er aber ſeit ſeiner Berliner Kataſtrophe geworden, wie ganz anders lauten jetzt ſeine Anſichten über Willensfreiheit! Auch hier ſprang Kleiſt, wie ſo oft, von einem Extrem ins andere über und erblickte nun darin das eigentlich Tragiſche des Menſchengeſchicks, daß der Menſch von einer Art unabänderlichen Fatums abhänge. „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tauſend feingeſponnenen Fäden

fort.“ So klagt er ſeiner Braut (9. April 1801. Biedermann S. 172), und wenige Tage ſpäter findet er dieſe ganze Periode in ſeinem Leben „und dieſes gewaltſame Fortziehen der Verhältniſſe zu einer Handlung, mit deren Gedanken man ſich bloß zu ſpielen erlaubt hatte,“ äußerſt merkwürdig (24. April 1801. Biedermann S. 176). Rouſſeau und Schillers Wallenſtein ſind in dieſer Zeit ſeine Lieblinge, und er, der ſonſt nie über ſeine Lektüre zu ſprechen pflegt, empfiehlt die beiden mit warmen Worten ſeinen gelehrigen Schülerinnen. Nichts iſt bezeichnender als dieſe Vorliebe. Hatte doch Rouſſeau zuerſt den Gedanken ausgeſprochen, der Kleiſt jetzt bittere Wahrheit ſchien: daß die Wiſſenſchaften den Menſchen nicht glücklich machen, und war doch Wallenſtein geradezu der Typus eines Menſchen, der durch die Macht der Verhältniſſe mehr als auf Grund eines vorher überlegten Planes zu einer Handlungsweiſe gedrängt wird, mit deren Gedanken er anfangs nur geſpielt hatte[1]). Aber ſelbſt bei Beurteilung von Begebniſſen des alltäglichen Lebens konnte ſich Kleiſt von dieſer fataliſtiſchen Anſchauungsweiſe nicht losmachen. Freilich mußte er gerade damals ſo recht

[1]) Vgl. Wallenſteins Tod. 1. Aufzug, 4. Auftritt:

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich ſie gedacht ...
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernſt, beſchloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir u. ſ. w.

deutlich an sich selbst erfahren, daß der Mensch nicht unumschränkter Herr der Verhältnisse ist. Er wollte heraus aus seiner jetzigen Umgebung, um in der Fremde sich selbst wiederzufinden, und nun mußte er, ein altes Versprechen einlösend, seine Schwester Ulrike mit auf die Reise nehmen, er, der ganz sich selbst überlassen die Lösung des dunkeln Rätsels finden wollte, das die Zukunft ihm stellte. Um Pässe zu erhalten, mußte er einen bestimmten Reisezweck angeben, und er, den doch ein Ekel vor aller Wissenschaft erfaßt hatte, führte — mathematische und naturwissenschaftliche Studien an. Die Folge davon war, daß er von allen Seiten Empfehlungen an französische Gelehrte erhielt, und nun hatte er die Aussicht, in eben jenen Kreis von „kalten, trockenen, einseitigen Menschen" hineinzugeraten, aus dem zu flüchten er gerade im Begriffe stand. „Ich mußte also nun reisen, ich mochte wollen oder nicht, und zwar nach Paris, ich mochte wollen oder nicht" (Biedermann S. 172). Was lag näher, als daß ein Mann mit solchen Erfahrungen an einem so entscheidenden Punkte seines Lebens sich einer fatalistischen Weltanschauung zuneigte, wenn er nicht schon von ihr erfüllt war[1])? Ihn erfaßt ein Gefühl der Angst. Das Bild des Meeres, jenes Meeres,

[1]) Mickiewicz sagt einmal: „Wenn der Mensch das Geheimnis seiner Bestimmung verliert und noch nicht aufgehört hat, an das Dasein einer übersinnlichen Welt zu glauben, so muß er notwendig Fatalist werden."

das ja auch im Guiskard bedeutungsvoll im Hintergrunde rauſcht, tritt vor ſeine Seele, und er vergleicht ſich dem Schiffer, der ſich unbedacht in die Mitte der See gewagt hat und nun dem Toben des Sturmes preisgegeben iſt. Wilhelmine iſt die einzige, der er ſich anvertrauen kann, und ihr ſchüttet er ſein ganzes Herz aus. „Ich will Dir erzählen, wie in dieſen Tagen das Schickſal mit mir geſpielt hat." So beginnt er ſeine Beichte und berichtet von der urſprünglichen Veranlaſſung ſeiner Reiſe und wie die Dazukunft Ulrikes deren eigentlichen Zweck zu vereiteln drohte. Und die Mitteilung über die Beſchaffung von Päſſen und die notgedrungene Angabe eines Reiſezwecks leitet er mit den Worten ein: „Doch höre, wie das blinde Verhängnis mit mir ſpielt." In dieſem Abſchiedsbrief an Wilhelmine erreicht die fataliſtiſche Stimmung Kleiſts ihren Höhepunkt. Aber ſie ſollte ihn auch auf ſeiner ganzen Reiſe begleiten [1]). Die Einzelheiten dieſer Reiſe zu ſchildern, iſt nicht die Aufgabe dieſer Darſtellung. Wichtig für dieſe iſt, daß auf der Reiſe, die ja in die ſchönſte Zeit des Jahres fiel, der Sinn für die Schönheit der Natur und die alte Luſt der Landſchaftsſchilderung in dem Dichter wieder erwachte.

[1]) Paris, 15. Auguſt 1801: „O wie unbegreiflich iſt der Wille, der über die Menſchengattung waltet!" (Biedermann S. 206, auch S. 202.) Noch in der „Familie Ghonorez" findet ſich eine deutliche Spur dieſer fataliſtiſchen Stimmung in der Randbemerkung zu IV, 4: „Urſula muß zuletzt, ihr Kind ſuchend, als Schickſalsleiterin auftreten." (Werke 1, 322.)

Nur auf ein äußeres Erlebnis ſoll hier hingewieſen werden, das geeignet war, die Geſtalt Guiskards recht lebhaft vor das Auge des Dichters treten zu laſſen. Es war am Rhein, auf der Fahrt von Koblenz nach Köln. Ein unerhörter Sturm brach los und ſetzte die ganze Geſellſchaft in Schrecken. „Ein jeder klammerte ſich, alle anderen vergeſſend, an einen Balken an, ich ſelbſt, mich zu halten" (Biedermann S. 202). In einer der mutmaßlichen Quellen von Kleiſts Guiskard, der Darſtellung Funcks in Schillers Horen, wird nun geſchildert, wie nach dem Tode des Führers das ganze Heer paniſcher Schrecken ergreift. Alles ſtürzte ſich auf die Schiffe, aber mit einer ſolchen Eile drängte man ſich, „daß viele mit ihren Pferden ins Meer ſprangen und über der Begierde, ſich zu retten, ertranken". Dazu geſellte ſich ein fürchterlicher Sturm, der nur wenige Trümmer des mächtigen Heeres die Ufer der Heimat wiederſehen ließ. Wie leicht mochte Kleiſts eigenes Erlebnis dieſe Szene und das Bild des toten Helden vor ſeiner Seele erſtehen laſſen, deſſen Überreſte man, wie Funck berichtet, nur mit Mühe dem wütenden Element entreißen konnte.

Der Rhein machte übrigens, wie es ſcheint, auf den jungen Wanderer den tiefſten und nachhaltigſten Eindruck. Kein Wunder! Ihn, den Sohn der Ebene mit ihren träge und einförmig dahinfließenden, oft ſeeartigen Flüſſen, zogen die Gebirgsflüſſe mit ihrem raſcheren Laufe und ihren vielen Windungen ſeit

jeher an, und in allen möglichen Bildern ſucht Kleiſt den Eindruck, den er beim Anblick ſolcher Ströme, wie z. B. der Elbe oder des Mains, erhalten hat, wiederzugeben. Die Elbe „verläßt plötzlich ihr rechtes Ufer, um Dresden, ihren Liebling, zu küſſen", ſie „ſchlängelt ſich ſpielend in tauſend Umwegen durch das freundliche Tal, als wollte ſie nicht ins Meer". Oder der Main „wandte ſich bald rechts, bald links, und küßte bald den einen, bald den anderen Rebenhügel, und wankte zwiſchen ſeinen beiden Ufern, die ihm gleich teuer ſchienen", oder er umgeht einen Rebenhügel, der ſeinen ſtürmiſchen Lauf gebeugt, „ſeine blumigen Füße ihm küſſend". Aber ein ganz neues Bild taucht auf, als er ſeiner Freundin Karoline v. Schlieben den Rhein bei Bingen beſchreibt. „Still und breit und majeſtätiſch ſtrömt er bei Bingen heran, und ſicher, wie ein Held zum Siege, und langſam, als ob er ſeine Bahn wohl vollenden würde, — und ein Gebirge wirft ſich ihm in den Weg" (Paris, 18. Juli 1801. Bülow S. 194 f.). Wir kennen dies Bild. Es iſt jene Vorſtellung von menſchlicher Tragik, die er ſich in Berlin angeeignet hatte, und die ihn auf ſeiner ganzen Reiſe nicht verließ — das Bild des ringenden Menſchen, den ein übermächtiges Schickſal von ſeinem erſehnten Ziele ablenkt. Früher hatte Kleiſt, der in müßigen Stunden in der Einſamkeit ſeines Zimmers auf die Bilderjagd ausgegangen war, der ſeiner Braut empfohlen hatte, ſich ein „Ideenmagazin" anzulegen,

aus dieſem aufgeſpeicherten Vorrat geſchöpft und ein und dasſelbe Bild wohl auch bei verſchiedenen Anläſſen verwendet. Nun aber greift er in ſein eigenes Vorſtellungsleben und wählt den Vergleich, der ihm gerade jetzt am nächſten lag, und er greift in ſein eigenes Empfindungsleben, denn er nennt eben dieſe Gegend ſchön „wie ein Dichtertraum". Und in der Tat, dem Dichter Kleiſt erfüllten ja gerade, als er dies ſchrieb, ähnliche Träume die Seele! Auch ſein Guiskard war ausgezogen „wie ein Held zum Siege", ſicher, ſeine Bahn zu vollenden, als ſich ihm plötzlich die Peſt „in den Weg wirft". Das war das tragiſche Problem, das Kleiſt aus dem Guiskardſtoff gezogen hatte. Keine „Verwirrung des Gefühls", wie er ſie ſonſt faſt ausnahmslos in den Mittelpunkt ſeiner Dichtungen zu ſtellen pflegte, ſondern eine ganz beſondere Art von Tragik, die ſich nur aus ſeiner damaligen Stimmung heraus entfalten konnte; kein rein ſeeliſcher Konflikt, ſondern das Ringen mit einem blinden Verhängnis, mit einem unüberwindlichen Schickſal, das dem Dichter damals als das typiſche Los des ſtrebenden, kämpfenden Menſchen erſchien. So wird es erklärlich, warum Kleiſt auf der Suche nach einem tragiſchen Helden gerade auf Robert Guiskard verfiel. Denn jenes unbeſiegbare Schickſal, die Seuche, lieferten ihm ſchon die geſchichtlichen Quellen, und er brauchte nur einen Schritt über die Geſchichte hinauszutun und Guiskard bis vor Konſtantinopel gelangen zu laſſen, um

ihn zu der imponierenden Größe eines Gottfried v. Bouillon zu erheben. Daß aber das tragiſche Ringen Guiskards mit ſeinem unüberwindlichen Gegner nach der Abſicht des Dichters den Kern des ganzen Stückes bilden ſollte, zeigt der Umſtand, daß ſchon im Fragmente der Greis Armin mit einem uns wohlbekannten Bilde darauf hinweiſt:

Auf deinem Fluge raſch, die Bruſt voll Flammen,
Ins Bett der Braut, der du die Arme ſchon
Entgegenſtreckſt zu dem Vermählungsfeſt,
Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg! (V. 495—499.)

Halten wir nun Rückſchau über das bisher Gewonnene. Es hatte ſich darum gehandelt, den Zeitpunkt zu beſtimmen, wann der Dichter den Gedanken, den Guiskard zu bearbeiten, aufnahm, den Stimmungen nachzugehen, die ihn veranlaßten, gerade dieſen Stoff, und zwar gerade in dieſer Geſtalt zu dichteriſchem Leben zu erwecken, — kurz die innere Entſtehungsgeſchichte der Dichtung zu verfolgen. Wir hatten die Frage aufgeworfen, ob man annehmen dürfe, daß ſich dieſes Drama, wenigſtens in ſeinen Hauptzügen, vor dem Pariſer Aufenthalt in des Dichters Seele geſtaltet habe. Dieſe Frage können wir nun ruhig bejahen, ja wir können ſogar mit ziemlicher Genauigkeit die Grenzen des Zeitraumes abſtecken, währenddeſſen die Idee des Dramas feſte Formen annahm. Vor der Berliner Kriſis kann dies gewiß nicht geweſen ſein, denn wir ſahen, daß gerade der Grundgedanke

der Dichtung aus der Stimmung jener Tage hervorgegangen sein muß. Auf der Reise aber steht der Charakter Guiskards, und gewiß auch die Disposition des Dramas, das mit seinem Helden steht und fällt, fertig vor des Dichters Seele, — das beweist der Brief an Karoline. Erinnern wir uns ferner, daß Kleist seine traurigen Erfahrungen mit Kant Schwester und Braut am gleichen Tage, dem 22. März 1801, mitteilt, und daß sein Brief an Karoline v. Schlieben vom 18. Juli desselben Jahres datiert ist, so ergibt sich aus dem Dargelegten, daß der Stoff des „Robert Guiskard" im Frühjahr des Jahres 1801 in Kleist dichterische Gestalt gewonnen hat. —

Was dann folgt, ist bekannt. Wie der Dichter in Paris „sein Kind heimlich aufbewahrt und hegt", wie ihm in der Schweiz in gesegneter Stimmung die Arbeit unter den Händen wächst, wie er voll kühner Hoffnungen Wielands gastlichen Landsitz betritt, wie ihn sein unsteter Geist von dieser ihm liebgewordenen Stätte treibt, wie in Dresden seine Unrast wächst und ihn wieder hinaus in die Welt lockt, wie er in Genf verzweifelt und in Paris zusammenbricht, — das alles wissen seine Briefe und seine Biographen mehr oder weniger ausführlich zu berichten. In St. Omer endlich schließt er die Rechnung mit sich und der Welt ab: „Ich habe," schreibt er der Schwester, „in Paris mein Werk, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen und verbrannt: und

nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüberrudern, unser aller Verderben lauert über dem Meere, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab." — — —

Mit diesem Brief aus St. Omer ist die leidvolle Entstehungsgeschichte des Guiskard zu Ende. Wie Guiskard hatte Kleist selbst knapp vor dem Ziele einer unüberwindlichen Macht weichen müssen. Er hatte einen Blick getan in ein weites, unerforschtes Land, aber es war ihm verwehrt, es zu betreten. Nur Trümmer haben sich aus dem Schiffbruch gerettet, nur ein kurzes Fragment läßt uns ahnen, was wir unwiederbringlich verloren haben. Aber auch dieses Fragment ist eine der ergreifendsten Tragödien, — die Tragödie einer Dichterseele, die im Ringen nach einem Ideal sich selbst verzehrte.

Guiskards Tod

I

Ein dunkles Rätsel, steht der gewaltige Torso des „Robert Guiskard" mitten unter Kleists Werken. Die ersten zehn Auftritte hat der Dichter, nachdem er vergeblich mit dem Stoffe gerungen und in einem Anfall von Mutlosigkeit und Verzweiflung alles, was von der Dichtung vorhanden war, vernichtet hatte, nach Jahren im „Phöbus" veröffentlicht und dadurch vor dem Untergange gerettet. Aber das ist auch alles. Kein Szenar, wie es etwa Goethe für seine „Nausikaa" ausgearbeitet, keine Skizzen und Entwürfe, wie sie etwa für Schillers „Demetrius" in reicher Fülle vorliegen, ermöglichen uns einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, oder gar eine weitere Ausführung seiner Pläne, wie sie für die Nausikaa Scherers geniale, Scharfsinn und dichterische Phantasie zugleich betätigende Kunst geboten hat. Ja, es ist wunderbar: was Goethe seinem Freunde schrieb, als er den ersten Akt von dessen „Wilhelm Tell" in der Handschrift gelesen hatte: „Das ist nun freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches," das gilt vielleicht noch in höherem Maße von Kleists Guiskardfragment, das in der Klarheit seiner Anlage,

in der Folgerichtigkeit des Aufbaues ſeinesgleichen ſucht; und doch läßt es den, der mehr wiſſen möchte, ſchon nach ein paar Schritten unſicher im Dunkeln tappen. Mit meiſterhafter Anſchaulichkeit ſtellt Kleiſt in einer einzigen Szene die Geſtalt des Helden leibhaft vor unſere Augen, und doch zieht ſich ein dichter Schleier vor, wenn wir es unternehmen, den Spuren dieſer Geſtalt zu folgen. Gerade dieſer Gegenſatz aber zwiſchen der lichtvollen Klarheit der erhaltenen Szenen und dem undurchdringlichen Dunkel, das ſie rings umgibt, bildet ſeit jeher einen beſondern Anreiz, den Schleier von dieſem Rätſel zu heben.

Vielfach ſind die Wege, die hiebei eingeſchlagen worden ſind. Aber ſie führen abſeits oder doch nur wenige Schritte näher dem Ziele zu. So hat der Verſuch, den Konſtantin Rößler (Preußiſche Jahrbücher 65, 485 ff.) unternimmt, das Drama Kleiſts zu rekonſtruieren, mit Kleiſt wohl recht wenig zu ſchaffen. Rößler geht einfach von der Vorausſetzung aus, daß nicht der lebende, ſondern der tote Guiskard der Held des Stückes geweſen ſei, — einer Vorausſetzung, für die er den Wahrheitsbeweis zu erbringen nicht in der Lage iſt, und dichtet ſo mit ganz willkürlicher Herbeiziehung einiger Liebesaffären das Stück zu Ende.

Auf feſterem Boden ſteht Minors Hypotheſe (Euphorion 1, 564 ff.). „Wenn wir jemals über das großartige Fragment . . . mehr erfahren ſollten, als wir bisher wiſſen," ſo meint Minor, „dann könnte

es nur aus neu herangezogenen geſchichtlichen Quellen geſchehen.“ Und ſo deckt er denn neben der bisher als Quelle geltenden Darſtellung von Funck in Schillers Horen (1797, 1., 2. und 3. Stück) die von Schiller herausgegebene Allgemeine Sammlung hiſtoriſcher Memoires, in deren erſten zwei Bänden ſich die Denkwürdigkeiten der Anna Komnena über Alexios Komnenes befinden, als mutmaßliche neue Quelle auf. Auch ich glaube, daß wir es hier mit einem Werke zu tun haben, aus dem Kleiſt Züge für ſeine Dichtung geſchöpft haben kann, wenngleich meines Erachtens weniger das dort über Guiskard Geſagte als vielmehr die Schilderung des vierten Kreuzzuges für ihn maßgebend ſein mochte. Ein ſolches Zurückgreifen auf die Quelle eines Dichters iſt gewiß manchmal nicht ohne Glück verſucht worden. Aber gerade bei Kleiſt wird es ſich wohl wenig empfehlen. Denn erſtens muß man ſich die ſouveräne Art, wie er mit dem Überlieferten ſchaltet, — man denke an Pentheſilea und den Prinzen von Homburg — vor Augen halten. Daß der Guiskard hievon keine Ausnahme gemacht hätte, zeigt ſchon das Wenige, was davon auf uns gekommen iſt. Und zweitens fängt gerade der Guiskard dort an, wo die Geſchichte aufhört. Kleiſts Drama ſpielt vor den Toren Konſtantinopels, und den hiſtoriſchen Guiskard ereilt der Tod auf dem Zuge nach Byzanz, noch ehe er deſſen Boden betreten. Ein Zurückgehen auf geſchichtliche Quellen wird alſo gerade beim Guiskard wenig ſichere Ergebniſſe liefern.

Endlich muß noch einer dritten Methode gedacht werden, die zwar — und ganz besonders bei Kleist — die Gewähr des Erfolges in sich trägt, aber doch nur zu spärlichen Resultaten geführt hat. Diese Methode, die von einigen von Kleists Biographen angewendet worden ist, besteht darin, an der Hand der in den erhaltenen Szenen gemachten Andeutungen weiter vorzudringen. Aber hier ist es nur allzu leicht, die unmerkbare Grenze zwischen den wahren Absichten des Dichters und der eigenen Subjektivität zu überschreiten, eine Gefahr, der diese Forscher auch tatsächlich nicht entgangen sind. Immerhin wird man aber bei einer Untersuchung der mutmaßlichen Fortsetzung des „Guiskard" dieser Methode nicht entraten können.

Und nun fragen wir im Hinblick auf alle diese bisherigen Versuche: Gibt es wirklich kein Mittel, etwas mehr Licht in dieses Dunkel zu bringen, sollte es in der Tat nicht möglich sein, den Vorhang etwas mehr zu lüften, als dies bisher geschehen ist? Ich glaube an eine solche Möglichkeit und will auf den folgenden Blättern versuchen, sie auszuführen.

Goethe erzählt von Leonardo da Vinci, er habe von Christus eine so hohe Vorstellung in sich getragen, daß er den Christuskopf in seiner berühmten Darstellung des Abendmahls unvollendet gelassen habe. Erst später habe er es gewagt, an einem andern Bilde diesen Christuskopf, der ihm die ganze Zeit über vor Augen gestanden, anzubringen. Die

wissenschaftliche Forschung hat diese Erzählung in das Gebiet der Legende verwiesen. Aber ihre psychologische Möglichkeit läßt sich nicht leugnen. Warum soll nun aber das, was für den bildenden Künstler möglich ist, nicht auch für den schaffenden Dichter Geltung haben? Kleist gestand einst seinem väterlichen Freunde Wieland zu Osmannstädt in einer schwachen Stunde, daß er an seinem Guiskard arbeite, doch schwebe ein so hohes Ideal seinem Geiste vor, daß es ihm unmöglich sei, es zu Papier zu bringen. Und als er endlich verzweifelt die Hand davon läßt, da schreibt er seiner Schwester Ulrike: „Töricht wäre es, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist.“ Ist es aber wahrscheinlich, daß damit dieses Werk, das er mit seinem Herzblut geschrieben, das er durch halb Europa mit sich herumgetragen, das er in rastlosen Tagen und schlaflosen Nächten immer und immer wieder von neuem überdacht und überarbeitet hatte, für Kleist ganz spurlos verschwunden war? Ist es denkbar, daß sich aus dem Zusammenbruch nichts in spätere Dichtungen Kleists gerettet haben sollte? Ich glaube nicht, daß darüber ein Zweifel möglich ist. Doch bleibt noch die Frage, ob wir denn auch in der Lage sind, auf solche Spuren in seinen späteren Dichtungen mit einiger Sicherheit hinzuweisen.

Digitized by Google

II

Wir treten der Beantwortung dieſer Frage näher, wenn wir uns den Seelenzuſtand Kleiſts in der Zeit von ſeinem Zuſammenbruch in Paris bis zum Wiedererwachen ſeiner dichteriſchen Kraft vor Augen führen. Zunächſt iſt Kleiſt an Körper und Geiſt völlig gebrochen. Er geſteht ſelbſt von dieſem dunkelſten Abſchnitt ſeines Lebens, daß er „vor das Forum des Arztes" gehöre, er ſpricht von „unverkennbaren Zeichen einer Gemütskrankheit" und weiſt die Verantwortung für alles, was er in den Tagen nach der Vernichtung ſeines Schmerzenskindes, des Guiskard, tat und plante, entſchieden von ſich. Dann taucht Kleiſt plötzlich in Berlin auf. Aber wie iſt er verändert! Er will ein Amt nehmen. Als er einſt, die Bruſt geſchwellt von frohen Erwartungen, aus Würzburg nach Berlin zurückgekehrt war, hatte er anders gedacht. Der Menſch, den ein höheres Feuer erwärmt, paſſe nicht in das Gefäß eines Amtes, ſo wie die Metallkugel ſich in ein enges Gefäß nur ſchieben laſſe, ſolange ſie kalt ſei. Jetzt aber iſt ſein Dichterfeuer, ſcheinbar wenigſtens, erkaltet, und er will ſich in die rauhe Wirklichkeit fügen. Die Schweſtern, die den lange Vermißten aufſuchen, rühmen dieſe „ſtille Hingebung". Aber Kleiſts Zuſtand iſt mehr als Hingebung, er iſt völlige Entäußerung des eigenen Willens. Der Braut gegenüber hatte er einmal mit Beziehung auf ſich das

ſelbſtbewußte Bild von dem Steuermann gebraucht, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen habe und das Steuer des Schiffes mit ſtarkem Arm zu lenken wiſſe. Jetzt aber iſt er ein Schiffbrüchiger, deſſen Lebensſchifflein geſcheitert iſt, und die Sorge um Rettung und um eine Zukunft, mag dieſe aussehen wie ſie wolle, überläßt er der treuen Schweſter Ulrike. „Ich erwarte jetzt von Dir, meine teure Schweſter, die Beſtimmung, ob ich mich in dieſen Vorſchlag einlaſſen ſoll oder nicht," ſchreibt er ihr, als ſich ihm eine Ausſicht auf eine Anſtellung bietet. Und doch weiß Kleiſt nur zu gut, daß ſie den Weg nicht kennt, der zu ſeinem Glücke führt. „Zu einem Amte wird er mir verhelfen, zum Glücke aber nicht." Endlich ſegelt er ſtill in den Hafen eines beſcheidenen Ämtchens ein. Da aber beginnt der unter der Aſche ſeiner begrabenen Hoffnungen glimmende Funke ſich langſam zu neuer Flamme zu entfachen. Es iſt bezeichnend, wie Kleiſt den Weg zur Dichtung wiederfindet. Hatte er früher in kühnem Fluge ſich gleich das höchſte Ziel geſetzt, das ein Dichter zu erreichen vermag, ſo unternimmt er jetzt vorerſt ſchüchterne Flugverſuche ins Reich der Poeſie. Anfangs ſucht er an dem Werke eines anderen Dichters vorſichtig die Schwungkraft des eigenen Genius zu erproben, — er bearbeitet Molières Amphitryon. Dann erſt wagt er es, Eigenes zu ſchaffen. Er führt zunächſt zu Ende, was er ſeit den glücklichen Tagen ſeines Schweizer Aufenthaltes mit ſich herumtrug, ſein Luſt-

ſpiel „Der zerbrochene Krug“. Aber der Tragödie großen Stiles geht er ſcheu aus dem Wege, wie das gebrannte Kind dem Feuer. Den Stoff des Michael Kohlhaas, den ihm ſein Freund Pfuel als für ein Trauerſpiel geeignet mitgeteilt hatte, verarbeitet er — zu einer Novelle. Und es währte faſt vier Jahre, ehe er ſich wieder zur Tragödie aufraffte in ſeiner „Pentheſilea“, — der Tragödie ſeines eigenen titaniſchen Strebens. Geheime Fäden ziehen ſich vom Guiskard zu ihr. Erich Schmidt nennt ſie „ein Selbſtbekenntnis“. Und in der Tat, was dem Dichter des Guiskard die Seele bewegt hatte, die ganze Skala leidenſchaftlich geſteigerter Empfindungen von der kühnſten Hoffnung bis zur traurigſten Enttäuſchung, lebt in dieſem neuen Stücke wieder auf, — aber nicht um ihn von neuem zu erſchüttern, ſondern um ihn innerlich zu befreien. Denn der Dichter hat überwunden.

Das Äußerſte, das Menſchenkräfte leiſten,
Hab' ich getan, Unmögliches verſucht.
Mein alles hab' ich an den Wurf geſetzt,
Der Würfel, der entſcheidet, liegt, er liegt.
Begreifen muß ich's — und daß ich verlor.

Mit dieſen Worten Pentheſileas ſcheucht Kleiſt die geſpenſtiſchen Schatten der alten maßloſen Leidenſchaft von ſich hinweg, wie etwa Goethes Oreſt die Eumeniden die ehernen Tore fernab donnernd zuſchlagen hört. Er hat die Kraft gefunden, die er in einem Briefe aus der Schweiz ſich einmal ſehn-

lich herbeigewünſcht hatte, die Kraft, über ſich „wie über einen Dritten" zu urteilen, das Vermögen, ſich zu objektivieren. Denn ſeine Pentheſilea iſt niemand anderer als er ſelbſt. Wie ſie um ihren Achilles rang und ſchließlich ihn, den Geliebten, wahnſinnig mit den eigenen Händen zerfleiſchte, ſo hatte er um ſeinen Guiskard gerungen und ihn vernichtet. Wie die Amazonenkönigin war er zur Einſicht gelangt, daß er ſich das Ziel zu hoch geſteckt habe:

Zu hoch, ich weiß, zu hoch!
Er ſpielt in ewig fernen Flammenkreiſen
Mir um den ſehnſuchtsvollen Buſen hin!

Und wie ſie war auch er über ſeinem Vernichtungswerke zuſammengebrochen. So erklärt es ſich von ſelbſt, daß Stellen aus Briefen Kleiſts, die er während ſeiner Arbeit am Guiskard geſchrieben, mit Stellen aus der Pentheſilea auffallend übereinſtimmen. Und es iſt kein Zufall, daß dieſe Partien gerade Beiträge zur Charakteriſtik Pentheſileas enthalten. Wir hören den Dichter ſelbſt ſprechen, der in Augenblicken eines geſteigerten Selbſtgefühls Goethe „den Kranz von der Stirne zu reißen" ſich vermaß, wenn Pentheſilea in den Ausruf ausbricht:

Eh' ich nicht völlig
Den Kranz, der mir die Stirn umrauſcht', erfaſſe,
— — — — — — — — — — — —
Eh' möge ſeine Pyramide ſchmetternd
Zuſammenbrechen über mich und ſie:
Verflucht das Herz, das ſich noch mäß'gen kann!

Und dieſes Herz iſt ſein Schickſal, wie das der Amazonenkönigin. Einen Brief aus Bern vom 12. Januar 1802 ſchließt er mit folgenden Worten über ſeine entfernten Verwandten: „Ich aber drücke mich an ihre Bruſt und weine, daß das Schickſal oder mein Gemüt — und iſt das nicht mein Schickſal? — eine Kluft wirft zwiſchen mich und ſie.“ So heißt es auch von Pentheſilea:

Oberprieſterin:
Da nichts von außen ſie, kein Schickſal, hält,
Nichts als ihr töricht Herz —
Prothoe:
Das iſt ihr Schickſal!

In dem Briefe aus St. Omer (26. Oktober 1803), der der Schweſter die Kataſtrophe meldet, ſchreibt der Dichter, an ſich ſelbſt verzweifelnd: „Der Himmel verſagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigenſinniges Kind, alle übrigen hin.“ Ähnlich ſagt Prothoe zu Pentheſilea:

Weil unerfüllt ein Wunſch, ich weiß nicht welcher,
Dir im geheimen Herzen blieb, den Segen,
Gleich einem übellaun'gen Kind, hinweg,
Der deines Volks Gebete krönte, werfen?

Und Pentheſilea ſpricht von ſich ſelbſt:

Warum auch wie ein Kind gleich,
Weil ſich ein flücht'ger Wunſch mir nicht gewährt,
Mit meinen Göttern brechen?

Ja ſelbſt aus einem Briefe Wielands an Kleiſt iſt eine Reminiſzenz in die „Pentheſilea“ herübergekommen. Es iſt jener bedeutungsvolle Brief, in

dem Wieland den jungen Freund in dem Glauben an sein dichterisches Talent befestigte, jener Brief, den er sich von der Schwester nachsenden ließ und immer und immer wieder durchlas, wenn Zweifel an diesem Talent in ihm aufkamen oder Demütigungen ihm zu teil wurden. Dort hatte ihm Wieland zugesprochen: „Sie müssen Ihren Guiskard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und alles auf Sie drückte.“ Ebenso erhebt die Freundin Prothoe Penthesilea mit den Worten:

Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte! —

Es ist also deutlich zu sehen, wie der Dichter der Penthesilea die reichbewegte Stimmungswelt jener Tage, da er am Guiskard arbeitete, an sich vorüberziehen läßt. Und wenn wir auf der Suche nach den Spuren der verlorenen Dichtung Kleists spätere Werke durchforschen, so scheint es geboten, hier zuallererst haltzumachen. Die Vermutung liegt jedenfalls nahe, daß Kleist in dieser ersten Tragödie, die er nach dem Guiskard geschrieben, mit dem sie außerdem noch so innige persönliche Beziehungen verknüpfen, so manches geborgen haben wird, was ihm am Guiskard lieb und wert gewesen.

III

Diese Vermutung erhebt sich fast zur Gewißheit, wenn wir das Guiskardfragment und die Penthesilea

einander gegenüberstellen. Alles bis auf die Helenaszene (2.—4. Auftritt) und den Streit zwischen Robert und Abälard (6. Auftritt), der auf ein bestimmtes literarisches Vorbild zurückzuführen ist [1]), findet sich in der Penthesilea wieder, oder genauer gesagt, die ersten vier Auftritte der Penthesilea entsprechen in Bezug auf den Aufbau, auf Motive und stellenweise sogar auf textliche Gestaltung dem erhaltenen Anfang des Guiskard, soweit natürlich die Verschiedenheit des Stoffes solche Übereinstimmungen zuläßt.

Daß die Situation in beiden Stücken die gleiche ist, darauf möchte ich nicht zu großes Gewicht legen. Allerdings handelt es sich in beiden Fällen um die Belagerung einer Stadt, steht in beiden Fällen das schwierige Unternehmen auf den Schultern eines einzigen.

> Achill ist in der Amazonen Händen,
> Und Pergams Mauern fallen jetzt nicht um!

heißt es Penthesilea V. 242—243, und im Guiskard sagt Abälard (V. 381 ff.):

---

[1]) Ich denke an den Streit zwischen Ödipus und Tiresias in Sophokles' König Ödipus. Vgl. besonders die Worte Roberts (Guiskard 175 ff.):

> Dein Alter steht, du Hundertjähr'ger, vor dir,
> Du würdest sonst nicht ohne Züchtigung
> Hinweg von deines Prinzen Antlitz gehn,

mit Ödipus' Worten (König Ödipus 403 f.):

> Säh' ich nicht in dir den Greis,
> Du würd'st in Leid erkennen, was du mir ersannst.

Eh' wird Guiskards Stiefel rücken vor
Byzanz, eh' wird an ihre eh'rnen Tore
Sein Handschuh klopfen, eh' die stolze Zinne
Vor seinem blassen Hemde sich verneigen,
Als dieser Sohn, wenn Guiskard fehlt, die Krone
Alexius, dem Rebellen dort, entreißen!

Aber Achilles strebt doch nicht, wie Guiskard, einzig und allein die Eroberung dieser Stadt an, sondern den Sieg über Penthesilea, ja deren plötzliches Auftreten hat sogar den Gedanken an Troja gänzlich zurückgedrängt. Doch gerade dieses Hinblicken auf ein einziges ersehntes Ziel, vor dem alles andere in den Hintergrund tritt, ist es, was er mit dem Normannenherzog gemeinsam hat, und was den beiden Dramen eine gleiche Grundidee verleiht. Achill ist ein Fanatiker des Willens wie Guiskard. Wird von diesem berichtet, daß er unaufhörlich, wie ein gekrümmter Tiger, aus seinem offenen Zelte nach der Kaiserzinne hinüberschaue, ungeheure Entschlüsse im Busen wälzend, und sagt er selbst von sich (V. 447—448):

Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab:
In Stambul halt' ich still, und eher nicht!

so heißt es von Achill (V. 222 ff.):

Er weicht, so schwört er, eher
Von dieser Amazone Ferse nicht,
Bis er an ihren seidnen Haaren sie
Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen,

und er selbst beteuert (V. 611 ff.):

Nicht eh'r zu meinen Freunden will ich lenken,
Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn,

Als bis ich ſie zu meiner Braut gemacht,
Und ſie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
Kann durch die Straßen häuptlings mit mir ſchleifen.

Aber auch auf Penthesilea, in der Kleiſt vor allem ſich ſelbſt und ſein Ringen um den Guiskardſtoff abſchildert, iſt ein Stück Guiskard übergegangen, wenn ſie ſagt (V. 676 ff.):

Wo ſich die Hand, die lüſterne, nur regt,
Den Ruhm, wenn er an mir vorüberfleucht,
Bei ſeinem goldnen Lockenhaar zu faſſen,
Tritt eine Macht mir hämiſch in den Weg.

Man vergleiche damit die Anſprache des Greiſes Armin an Guiskard (V. 495 ff.):

Auf deinem Fluge raſch, die Bruſt voll Flammen,
Ins Bett der Braut, der du die Arme ſchon
Entgegenſtreckſt zu dem Vermählungsfeſt,
Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg!

Zu dieſem Grundgedanken, der den beiden Stücken gemeinſam iſt, geſellen ſich nun Übereinſtimmungen im einzelnen, die ſich Szene für Szene verfolgen laſſen. Der erſte Auftritt der Penthesilea iſt die Expoſitionsſzene κατ' ἐξοχήν. Wir werden von der plötzlichen Wendung, die die Dinge vor Troja genommen haben, unterrichtet, erfahren, daß Achill, auf dem aller Hoffnungen für die Eroberung Trojas ruhen, von dieſer Wendung, unter der alle zu leiden haben, in erſter Linie betroffen iſt, und hören ſchließlich von dem Auftrage Antilochs, die Griechen zum Rückzuge zu bewegen, mit dem alle einverſtanden

ſind. Nur um die Meinung des abweſenden Achill handelt es ſich noch, die den Ausſchlag geben wird. Dieſer Szene entſprechen im großen und ganzen die zwei erſten Auftritte des Guiskard. Auch hier iſt zunächſt von einem Ereigniſſe die Rede, das auf den bisherigen Gang der Begebenheiten nicht ohne Einfluß bleiben kann, — von dem plötzlichen Auftreten der Peſt. Sie erweckt in allen Gemütern den Wunſch nach Rückkehr in die Heimat, wie die Griechen, der zweckloſen Kämpfe mit den Amazonen müde, wieder vor Troja zurückkehren wollen. Und wie hier die Entſcheidung Achills abgewartet werden muß, ſo ſoll dort die Bitte um Heimkehr dem Führer Guiskard vorgetragen werden. Da tritt plötzlich etwas ein, was dieſe Abſicht zu vereiteln droht. In der zweiten Szene der Peutheſilea erſcheint ein Hauptmann mit der Unglücksnachricht: Achill iſt in der Amazonen Händen. Ebenſo bringt im fünften Auftritt des Guiskard ein Krieger die Botſchaft von der Erkrankung des Herzogs. Dieſe beiden Botenſzenen ſind völlig analog gebaut: erſt einige durch Rede und Gegenrede zerhackte Verſe, dann der ausführliche Bericht des Boten, hie und da durch Ausrufe und Fragen wirkſam unterbrochen. „So bleich und ſo verſtört" tritt in der Peutheſilea der Myrmidonierhauptmann auf die Bühne, und der Normanne im Guiskard wird bei ſeinem Auftreten mit den Fragen beſtürmt: „Was ſiehſt du ſo verſtört dich um? ... Deine Lipp' iſt bleich. Was fehlt dir?" Auch der Eindruck, den

die Unglücksbotſchaft macht, iſt in beiden Dramen gleich. Diomedes und Antilochus brechen in die Rufe aus: „Ihr Götter, ihr olympiſchen!“ „Ihr Himmliſchen!“ Im Guiskard ruft eine Stimme aus dem Volke, dem verſchiedenen Kolorit entſprechend: „Ihr Himmelsſcharen, ihr geflügelten!“ — „Unglücksbote!“ ruft Odyſſeus dem Hauptmanne zu, „Du Bote des Verderbens!“ ruft der Greis Armin, als Abälard die Ausführungen des Kriegers beſtätigt und ergänzt. Den Griechen wie den Normannen iſt es ſogleich klar, daß das Unternehmen, zu dem ſie ausgezogen ſind, mit dem Führer gefallen iſt. „Pergams Mauern fallen jetzt nicht um,“ heißt es in der Pentheſilea, und im Guiskard bricht das Volk in laute Klage aus: „Verloren iſt das Volk! Verloren ohne Guiskard rettungslos! Verloren rettungslos! Errettungslos, in dieſem meerumgebnen Griechenland!“ Doch da tritt plötzlich ein neuer überraſchender Umſchwung ein. Der auf die Botenſzene folgende dritte Auftritt der Pentheſilea bereitet auf das nahe Erſcheinen Achills vor, wodurch der Botenbericht Lügen geſtraft wird, und entſpricht ſomit dem achten und neunten Auftritte des Guiskard, in dem das Erſcheinen des Herzogs angekündigt wird, der noch kurz vorher, nach dem Bericht Abälards, keines ſeiner Glieder mächtig war. Auch hier ſehen wir wieder die gleichen Mittel verwendet. Guiskard wird beſchrieben, noch ehe er die Szene betritt, und zwar

in der aus Homer und Leſſings Laokoon bekannten Weiſe (V. 400 ff.):

Wohl, Vater, ſeh' ich ihn!
Frei in des Zeltes Mitte ſeh' ich ihn!
Der hohen Bruſt legt er den Panzer um!
Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!
Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,
Den mächtigwankendhohen Helmbuſch auf!

So berichtet ein Knabe, der „halb auf den Hügel geſtiegen" iſt. Und nach antikem Muſter wird dann das Erſcheinen des Herzogs eingeleitet mit den Worten:

Jetzt ſeht, o ſeht doch her! — Da iſt er ſelbſt!

Mit dem Rufe:

Triumph! Er iſt's! Der Guiskard iſt's!

wird dann der Auftretende vom jubelnden Volke begrüßt.

Genau ebenſo wird das Nahen Achills in der Pentheſilea geſchildert (V. 356 ff.):

Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken
Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes empor?
Ein Helm, von Federbüſchen überſchattet?
Der Nacken ſchon, der mächt'ge, der es trägt?
Die Schultern auch, die Arme ſtahlumglänzt? u. ſ. w.

Und (V. 370):

Triumph! Achilleus iſt's! Der Götterſohn!

ruft einer der Griechen, die „einen Hügel beſtiegen haben" und von dort aus die Vorgänge, die ſich hinter der Szene abſpielen, mit geſpannter Aufmerk-

ſamkeit verfolgen. Auch er wird mit den Worten angekündigt (V. 485):

O ſeht doch her, ſeht her — da iſt er ſchon!

Die vierte Szene, in der Achill auftritt, korreſpondiert mit der letzten erhaltenen Szene des Fragments. Auch hier läßt ſich der gleiche Aufbau nicht verkennen. Achill nimmt von dem jubelnden Empfang keine Notiz. Er iſt zunächſt mit anderem beſchäftigt. In ziemlich unhöflicher Weiſe unterbricht er die Anſprachen des Odyſſeus und Diomedes, um ſeinem Wagenlenker Aufträge für die Behandlung der ermüdeten Roſſe zu erteilen. Erſt dann ſteht er den Fürſten Rede und läßt ſich von Agamemnons Befehl berichten, vom Kampfe abzulaſſen und zurückzukehren, den er mit dem Schwur beantwortet, er wolle Pergamos nicht eher wiederſehn, als bis er Penthesilea beſiegt habe.

Ebenſo läßt Guiskard die Jubelrufe der Menge kalt über ſich ergehen. Auch er unterbricht die Anrede des Greiſes, denn er hat vorher noch etwas mit ſeinem Neffen Abälard auszumachen. Dann erſt nimmt er den Wunſch ſeines Volkes, zurückzukehren nach Italien, entgegen. Was er darauf geantwortet, iſt nicht mehr erhalten, doch wird wohl auch in ſeinem Beſcheid der Schwur enthalten geweſen ſein, die Heimat nicht eher zu betreten, als bis Byzanz in ſeinen Händen ſei [1]).

[1]) Von kleineren Übereinſtimmungen erwähne ich Guiskard V. 91:

Es ist merkwürdig, daß diese Übereinstimmung, die sich ohne jede Vergewaltigung aus der Vergleichung der beiden Dichtungen ergibt, bisher nicht beachtet worden ist. Diese Übereinstimmung ist aber für uns von großer Bedeutung. Denn wenn es feststeht, daß der Anfang der Penthesilea in Bezug auf Bau und vereinzelte Motive nichts anderes als eine Wiederholung der Anfangsszenen des Guiskard ist, — immer selbstverständlich die Verschiedenheit des Stoffes vor Augen gehalten, — dann wird wohl die Vermutung berechtigt sein, daß auch in den späteren Partien der Penthesilea sich Analogien mit den Teilen des Guiskard, die für uns verloren sind, vorfinden werden. Und es besteht die Hoffnung, durch Rückschlüsse von der Penthesilea auf den verlorenen Teil des Guiskard einiges Licht zu verbreiten. Nur wird es sich darum handeln, zu erkennen, welche Partien aus dieser späteren Dichtung Kleists gewissermaßen den „Christuskopf" bilden könnten.

Die Sonne steht, blick auf, dir hoch im Scheitel
und Penthesilea V. 1320:
Wo steht die Sonne? — Dort, dir grad' im Scheitel.
Ferner Guiskard V. 238:
Das mir den Ruhm im Bette zeugt der Schlacht
und Penthesilea V. 592:
Vom Bette fern der Schlacht, die sie umwogt.
Die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, daß das Fragment sich nicht, wie allgemein angenommen wird, in der Abschrift eines Freundes erhalten hat, sondern unter dem lebendigen Eindruck der Penthesilea für den Phöbus aufs neue niedergeschrieben worden ist.

IV

Bevor wir an die Löſung dieſer Aufgabe herantreten, gilt es noch ein allgemein verbreitetes und feſtgewurzeltes Vorurteil aus dem Wege zu räumen, — die als Dogma geltende Anſicht, Kleiſt habe in ſeinem Robert Guiskard den Verſuch gemacht, Shakeſpeare und die Antike zu vereinigen. Ich bin ſo ketzeriſch, an dieſes Dogma nicht zu glauben, und berufe mich hiebei auf niemand geringeren als Kleiſt ſelbſt. Nie hat der Dichter, der ſich über ſein Drama in geheimnisvolles Schweigen zu hüllen liebte, von einer ſolchen Abſicht etwas erwähnt, noch auch irgend einer ſeiner Freunde ſie als mündliche Äußerung des Dichters kolportiert. Dieſe Behauptung muß alſo ſpätere Kombination ſein, und es iſt nicht ſchwer nachzuweiſen, wann und wie ſie entſtanden iſt.

Kleiſt hatte bei ſeinem Aufenthalte zu Osmannſtädt dem alten Wieland Partien aus dem Guiskard vorgeleſen, und dieſer ſchildert den Eindruck, den er davon empfangen, mit den Worten: „Wenn die Geiſter des Äſchylus, Sophokles und Shakeſpeares ſich vereinigten, eine Tragödie zu ſchaffen, ſie würde das ſein, was Kleiſts Tod Guiskards des Normannen, ſofern das Ganze demjenigen entſpräche, was er mich damals hören ließ.“ Dazu kommen Äußerungen Kleiſts aus der Zeit ſeines krankhaft geſteigerten Gefühlslebens, wie die von „einer gewiſſen Entdeckung im Gebiete der Kunſt“, oder die Stelle aus

ſeinem Genfer Briefe unmittelbar vor der Kataſtrophe: „In der Reihe der menſchlichen Erfindungen iſt diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied," — für einen kombinationsluſtigen Geiſt Spielraum genug, die Kleiſtiſche Geheimſprache auf die oben erwähnte Weiſe zu deuten. Tieck und Julian Schmidt wiſſen nichts Derartiges zu berichten, und ſelbſt Bülow, der den angeführten Brief Wielands vor dem Schickſal bewahrte, in einer obſkuren Zeitſchrift begraben zu bleiben, hat von der Kleiſt zugeſprochenen Abſicht noch keine Ahnung. Erſt Wilbrandt läßt ſich ausführlich darüber vernehmen, und die Art und Weiſe, wie er es tut, beſtätigt meine Vermutung, daß wir es mit einer auf die oben angedeutete Art zu ſtande gekommenen eigenmächtigen Kombination zu tun haben. Wilbrandt ſchreibt auf Seite 168 ſeiner Kleiſtbiographie, nachdem er zuvor ausführlich über die Tendenzen der Romantiker gehandelt hat: „Mit Unrecht hatten Goethe und Schiller, indem ſie ſich nach den Griechen bildeten, auf die Wiedererweckung der Shakeſpeareſchen Kunſt verzichtet. Sollte es unmöglich ſein, die mächtige Eigenart der einen und des anderen zu einer großen Harmonie zuſammenzuſtimmen; Äſchylus und Shakeſpeare auf deutſchem Boden ineinanderzuſchmelzen? Dieſer größte Triumph mußte dem deutſchen Genius noch vergönnt, noch vorbehalten ſein; und wer ihn ahnte, mußte ihn auch, mit dem Aufbieten aller ſeiner Kraft, erreichen können. Daß dies der eigentliche

Traum seiner Seele war, erraten wir unzweideutig aus dem überbliebenen Fragment des Guiskard, aus zerstreuten Andeutungen und aus dem ganzen Charakter seiner Kunst." Wir erkennen deutlich die Faktoren, aus denen sich dieses Urteil Wilbrandts zusammensetzt, und besonders Wielands Brief schimmert unverkennbar hindurch. Aber was hat Wilbrandt aus dieser Briefstelle gemacht! Wieland, der von Kleist nur Teile der Dichtung gehört hatte, verschanzte sich natürlich behutsam hinter ein „wenn" und ein „sofern", — und aus dieser ganz hypothetischen Äußerung leitet nun Wilbrandt ein Kunstprinzip für Kleist ab. Dabei übersieht er, daß die Kunstanschauungen der Romantiker nicht auch die Wielands waren, ja daß dieser sogar in offenem Gegensatze zu ihnen stand. Wieland steht hier durchaus noch auf dem Standpunkte Lessings, der in Shakespeare und Sophokles zwei verschiedene Welten erblickte, und wenn irgend etwas, so ist gerade diese Briefstelle dafür beweisend. Er will gar nicht zwei scharf gesonderte Kunstanschauungen zueinander in Beziehung bringen, er verbindet nicht den Typus Shakespeare mit dem Typus Sophokles oder der Antike schlechtweg zu einer neuen Einheit, sondern er greift einfach die drei Namen heraus, deren Träger ihm die Höhepunkte des dramatischen Schaffens bedeuten, und will damit in seiner überschwenglichen Art sagen, Kleists Dichtung würde, in gleicher Weise wie das von ihm Gehörte zu Ende geführt, die dramatischen Schöpfungen der

größten Genien aller Zeiten übertreffen, — ein Lob, das bei der sanguinischen Art des Spenders und der von ihm gern angewandten überschwenglichen Ausdrucksweise natürlich nicht überschätzt werden darf.

Was ist nun am Guiskard shakespearisch? Man hat gewisse volkstümliche Redewendungen, ja sogar einzelne Wörter auf Shakespeares Rechnung setzen wollen, vergißt aber dabei, daß die Penthesilea, die doch unbestritten als antikisierendes Drama gilt, dergleichen in weit größerem Maße aufweist. Man hat sich ferner bemüht, auch in der Anlage des Stückes Shakespearesche Elemente zu entdecken, — aber nicht im Fragment selbst, sondern in der vermutlichen Fortsetzung. Und das ist bezeichnend. Denn dieses Fragment mit den darin verwendeten antiken Kunstmitteln der Teichoskopie und des Botenberichtes, mit seiner rhetorisch gehobenen Sprache, die sich bei Kleist sonst nirgends mehr vorfindet, mit seinen der antiken Poesie nachgeahmten zusammengesetzten Wörtern, mit seinen nach antikem Muster stilisierten Gleichnissen muß in jedem unbefangenen Leser sowohl technisch als stilistisch den Eindruck bewußter Nachahmung der Antike erwecken [1]). Antik ist ferner

[1]) Weißenfels hat, im Banne der Überlieferung stehend, in seiner Untersuchung der antiken Elemente im Stile Kleists den Guiskard von vornherein fast ganz ausgeschlossen. Für Minde-Pouet (H. v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897) mag ein Beispiel genügen. In dem Abschnitt über „Zusammengesetzte Adjektiva" bringt er für Guiskard im ganzen vier Beispiele auf, während ich deren

die Grundidee des Stücks, völlig der Antike entnommen die Figur des Greises, der kühn vor seinen Herrscher tritt, antik endlich diese Herrschergestalt selbst, die unter der Last eines unabwendbaren Geschicks erliegen muß. Schwebte doch Sophokles' Ödipus dem Dichter als leuchtendes Vorbild vor Augen[1]). Dabei ist freilich nicht zu leugnen, daß das bewußte Streben Kleists, im Guiskard eine Tragödie antiken Stils zu schaffen, durch Stellen, in denen der Dichter aus dem Tone fällt, und die sich in dem Organismus des Dramas wie Fremdkörper ausnehmen, hie und da getrübt wird. Aber dies hat seinen Grund nicht darin, daß Kleist Shakespeare in sein Stück hineinziehen wollte, sondern vielmehr darin, daß Kleist — Kleist war. Er war eben keine antike Natur. Der Geist der Antike war ihm und seiner Kunst fremd, ja er empfand sie vielleicht zuweilen als etwas Fremdartiges, Unorganisches. Daher ist auch überall bewußte Absicht zu merken, wo er darauf ausgeht, die Antike sich zu eigen zu machen, wie auch Wilbrandt zugeben muß, daß der antikisierende Ton des Guiskard dem Charakter der Kleistischen Muse zu widersprechen scheine. Wie

zumindest zwölf zähle (auf 524 Verse des Fragments). Und dabei spricht er von der „Fülle" der Zusammensetzungen in der Penthesilea (24 auf 3042 Verse)!

[1]) Vgl. Brahm S. 123 f. u. a. Auch die Namen der beiden Griechenfürsten sind Sophokles entnommen: Nessus den „Trachinerinnen", während Loxias ein Beiname des Zeus im „Ajas" ist.

Goethe die Antike voll in sich aufzunehmen und geklärt wiederzugeben vermochte er nicht. Was von antikem Wesen und Geiste durch das Medium seiner starken Individualität hindurchging, war nicht mehr die Antike. Das ist an seiner Penthesilea ganz deutlich zu sehen[1]). —

Goethe sagt einmal von Raffael: „Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche." Gerade das Gegenteil gilt von Kleist. Er gräzisiert, d. h. er eignet sich die äußerlichen und sinnenfälligen Kunstmittel des antiken Dramas an, aber er denkt, fühlt und handelt nicht wie ein Grieche, selbst dort, wo er die griechische Heroenwelt zum Mittelpunkt seines Stückes macht. Die Wahrheit dieses Satzes soll im folgenden Abschnitt erprobt werden.

V

Woher kennen wir Kleists Ansichten vom Wesen des antiken Dramas? Bekanntlich hat sich Kleist, abgesehen von vereinzelten Äußerungen, nie über seine Kunst oder über das Wesen der Dichtkunst überhaupt ausgesprochen. Aus seinen Werken müssen wir seine theoretischen Ansichten abstrahieren. Nun

[1]) So ist wohl auch Zschokkes Urteil über den Dichter der Penthesilea zu verstehen: „Er kommt mir wie ein werdender Shakespeare vor, der sich in den tragischen Formen des Sophokles bewegen möchte." (Vgl. R. Steig, Neue Kunde zu Heinrich v. Kleist. Berlin 1902, S. 23.)

hat Kleiſt zwei antike Stoffe in ſeinen Dramen behandelt, den Amphitryonſtoff und die Pentheſileaſage. Der Amphitryon kommt für uns als Nachahmung Molières hier nicht in Betracht. Nur die Pentheſilea wird alſo zu Rate gezogen werden müſſen, will man erfahren, welche Forderungen Kleiſt an ein antikiſierendes Drama ſtellte. In ſeinem Aufſatz über „Kleiſts Pentheſilea“ (Vierteljahrſchrift für Literaturgeſchichte 6, 506 ff.) hat Johannes Niejahr die antiken Elemente in Kleiſts Drama unterſucht und gelangt dabei zu Ergebniſſen, die die Richtigkeit des oben ausgeſprochenen Satzes, Kleiſt habe durch die Verwendung äußerlicher Kunſtgriffe des antiken Dramas das zu erſetzen geſucht, was ihm an innerer Empfänglichkeit für die Antike abging, vollauf beſtätigen. Drei weſentliche Eigenheiten ſind es, die Kleiſt aus dem antiken Drama, — und zwar, wie die Art ihrer Verwendung zeigt: kritiklos — in ſeine Pentheſilea herübergenommen hat. Das Drama der Griechen kennt keine ſichtbare Akteinteilung, obzwar dem Chor dort ungefähr die Bedeutung unſeres Zwiſchenaktes zukommt. Kleiſt nun ließ ſich durch dieſes Fehlen einer ſichtbaren Unterbrechung der ſzeniſchen Handlung verleiten, die Handlung ſeiner Pentheſilea ebenfalls in ununterbrochener Szenenfolge ſich abſpielen zu laſſen, obgleich der Aufbau des Stückes eine Gliederung in Akte ganz von ſelbſt verlangt und ſolche natürliche Einſchnitte ſich tatſächlich auch deutlich ergeben. Das antike Drama

fordert ferner Einheit der Zeit, — und Kleist endet die Begebenheiten seines Stückes noch vor dem Sinken der Sonne desselben Tages, an dem sie begonnen, obgleich er sich darüber klar sein mußte, daß eine so mannigfaltige und reichbewegte Handlung sich in diesem kurzen Zeitraum unmöglich abspielen kann. Endlich beobachtet das antike Drama die Einheit des Ortes, und daher hält auch Kleist an der Einheitlichkeit des Schauplatzes fest, obgleich er sich dadurch in Widersprüche verwickelt, die ihm selbst nicht entgangen sein konnten.

Wenden wir nun diese für die Penthesilea gewonnenen Resultate auf den ihr so nahestehenden Guiskard an, so ergibt sich manches, das für die Erschließung der späteren Handlung nicht ohne Bedeutung ist. Es ist klar, daß Kleist die Grundsätze, die ihn bewogen, durch äußerliche Mittel der Penthesilea ein antikes Gepräge zu verleihen, auch im Guiskard wird angewendet haben. Daraus folgt, daß auch die Handlung des Guiskard noch vor Anbruch der Nacht zu Ende gehen sollte, sowie daß der Schauplatz des Stückes bis zum Schlusse unverändert geblieben wäre: „Zypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskards steht, im Lager der Normänner vor Konstantinopel.“ Vermutungsweise sei bemerkt, daß vielleicht auch der Guiskard ohne Akteinteilung verlaufen wäre. Der Abdruck im „Phöbus“ zeigt wenigstens, ebenso wie die fragmentarische Wiedergabe der Penthesilea daselbst, keine

Aktbezeichnung, während z. B. die dort veröffentlichten Bruchstücke aus dem Käthchen solche Überschriften tragen. Das ist übrigens für den weiteren Verlauf der Begebenheiten ganz ohne Belang. Von Wichtigkeit dagegen sind die Folgerungen, die sich aus der Beobachtung der Gesetze von der Einheit der Zeit und des Ortes für die Handlung des Guiskard ergeben. Kleist setzt hier, wie in der Penthesilea, mit dem Tage ein, an dem die Entscheidung stattfinden soll. Guiskard, der bisher die Bedingung, sich selbst die Krone aufzusetzen, die die beiden Griechenfürsten Nessus und Loxias an die Auslieferung der Schlüssel knüpften, hartnäckig von sich gewiesen hatte, sendet an diesem Tage einen Boten mit einem Schreiben an die beiden Verräter, worin er auf diese Forderung eingeht, und ordnet gleichzeitig noch für diese Nacht einen Hauptsturm an. Hat nun Kleist die Einheit der Zeit festgehalten, dann kann es zu diesem nächtlichen Angriff nicht mehr kommen, d. h. den Helden ereilt sein Geschick, noch ehe er an die Ausführung des geplanten Unternehmens schreiten kann. Damit stimmt auch überein, was sich aus der Annahme eines einheitlichen Schauplatzes ergibt. Ist Kleist diesem Grundsatze gefolgt, dann spielte das Stück bis zum Schlusse im Lager vor Konstantinopel, d. h. Guiskard kommt nicht nach Konstantinopel, er erreicht das ersehnte Ziel nicht.

Dieses wichtige Resultat über den weiteren Verlauf der Handlung ergibt sich übrigens auch ohne

die Annahme, daß Kleist im Guiskard ein bewußt antikisierendes Drama habe schaffen wollen. Eine bloße logische Erwägung sagt uns, daß ein Mann wie Guiskard, wenn er stürmt, auch siegen muß. Schon der einzige Auftritt, in dem wir ihn kennen lernen, gibt uns diese Zuversicht. Eine solche Heldengestalt kann und wird zwar einem übermenschlichen Gegner, der Seuche, erliegen, aber nie wird ein entscheidender Angriff, den er unternimmt und auf den er seine ganze Hoffnung setzt, zurückgeschlagen werden, ein Angriff noch dazu, dessen Erfolg durch Verrat ohnedies gesichert ist. Dazu kommt das tragische Moment des Stückes, das Kleist ausdrücklich ein „Trauerspiel" benennt. Die Tragik im Geschick Guiskards besteht eben darin, daß er zusammenbricht, als er das erstrebte Ziel schon zu fassen glaubt, und der Dichter hat, von der Geschichte abweichend, seinen Helden bis vor die Tore Konstantinopels geführt, um diese Tragik noch augenfälliger zu machen.

Ein wesentlicher Punkt fiele dann allerdings fort — die Einheit des Ortes. War der Guiskard nicht als antikisierende Tragödie gedacht, dann war auch ein Wechsel des Schauplatzes möglich, und das Stück konnte sowohl in als auch vor Konstantinopel spielen. Für die Person Guiskards kommt jedoch die erste dieser beiden Möglichkeiten nach dem oben Ausgeführten nicht in Betracht. In der Stadt selbst konnten nur die beiden Griechenfürsten, Unterhändler des Normannenführers oder Personen aus

dem Griechenlager, die vielleicht erſt ſpäter in die Handlung eingreifen ſollten und daher im Perſonenverzeichnis des Fragments nicht genannt ſind, auftreten. Aber die Eventualität eines Ortswechſels iſt dennoch, auch in den Szenen, in denen Guiskard auftritt, nicht ausgeſchloſſen. Denn außer dem Normannenlager, in dem ſich der Anfang des Stückes abſpielt, konnte auch Guiskards Zelt den Ort der Handlung bilden. Eine ſolche Zweiteilung wäre für den weiteren Verlauf der Begebenheiten nicht belanglos. Und obwohl die folgenden Ausführungen von der Vorausſetzung ausgehen, daß Kleiſt im Guiskard wie in der Pentheſilea eine Nachbildung des griechiſchen Dramas beabſichtigt habe, ſoll doch dieſe Möglichkeit nebenher in Betracht gezogen werden.

VI

Was die bisherigen Betrachtungen ergeben, iſt zumeiſt negativer Natur. Aber wir tun ſogleich einen Schritt weiter, in das Gebiet des Realen, wenn wir zu dem im vorigen Abſchnitte Geſagten die bereits angeführte Stelle aus Wielands Brief über den Guiskard hinzuhalten. Wieland nennt dort das Stück: Tod Guiskards des Normannen. Es iſt vollſtändig gleichgültig, ob Kleiſt das Drama damals, als er es Wieland vorlas, ſo benennen wollte, oder ob Wieland ihm in Erinnerung an

das daraus Gehörte dieſen Titel eigenmächtig gab: ſo viel ſteht aus Wielands Äußerung feſt, daß der Tod Guiskards eine wichtige, wenn nicht die wichtigſte Partie des Dramas bilden ſollte. Und wir gewinnen daraus eine neue feſtſtehende Tatſache: Guiskard gelangt nicht in den Beſitz von Konſtantinopel, weil der Tod ſeinen gewaltigen Plänen ein vorzeitiges Ende bereitet. Auch über die Art des Todes dürfte kaum ein Zweifel herrſchen. Wozu hätte Kleiſt ſeinen Helden ſonſt als von der Peſt ergriffen geſchildert? Was vom Volke zuerſt nur als leiſe Befürchtung ausgeſprochen wird (V. 27 ff.):

Auch ihn ereilt, den furchtlos Trotzenden,
Zuletzt das Scheuſal noch, und er erobert,
Wenn er nicht weicht, an jener Kaiſerſtadt
Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenſtein, —

das wird am Schluſſe des Stückes furchtbare Gewißheit. Aber das Fragment deutet noch mehr an. In ſeiner Anſprache an Guiskard ſchildert der Sprecher der Geſandtſchaft, Armin, mit grellen Farben die Schrecken der Seuche (V. 505 ff.):

Der Hingeſtreckt' iſt's auferſtehungslos,
Und wo er hinſank, ſank er in ſein Grab.
Er ſträubt, und wieder, mit unſäglicher
Anſtrengung ſich empor: es iſt umſonſt!
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
Und wieder niederſinkt er in ſein Grab.
Ja, in des Sinns entſetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, ſieht man ihn ſcheußlich

Die Zähne gegen Gott und Menſchen fletſchen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut ſelbſt, die ihm naht, entgegenwütend.

Kleiſt hat dieſe Worte des Greiſes — wohl mit Abſicht — an eine Stelle geſetzt, wo ihnen ein ganz beſonderer Nachdruck verliehen wird. Indem er ſie nämlich in die Mitte zwiſchen zwei auf den erſten Blick unſcheinbare kleine Epiſoden hineinſtellt, hebt er ſie in dieſem Zuſammenhang über die bloße Bedeutung einer Krankheitsſchilderung weſentlich empor. Unmittelbar vorher war die Anſprache Armins durch Guiskards plötzliches Unwohlſein jäh unterbrochen worden, und nach der von ihm wieder aufgenommenen Rede, die mit den angeführten Verſen ſchließt, ſinkt Guiskards Gattin an die Bruſt ihrer Tochter und muß ohnmächtig fortgetragen werden. Durch dieſes wirkſame Mittel werden die Verſe unzweifelhaft in ein ſchärferes Licht gerückt, und der Gedanke, Kleiſt habe dadurch ihre Bedeutung für das folgende hervorheben wollen, liegt nahe genug, desgleichen die Vermutung, auf welche Perſon des Stückes ſie in erſter Linie zielen. Was hier als das allgemeine Schickſal des Normannenvolkes geſchildert wird, das wird auch Guiskards Schickſal werden. Das ſehen wir ſchon in der letzten Szene des Fragments. Kurz vorher noch „nicht eines ſeiner Glieder mächtig", tritt er hochaufgerichtet vor die Abgeſandten ſeines Volkes. Aber die „giftgeätzten Knochen brechen ihm" und Helena ſchiebt

eine Heerpauke herbei, ihm einen Halt zu verschaffen. Allzuleicht wird übrigens Guiskard seinem hinterlistigen Gegner den Sieg nicht machen. Nicht eher will er sich ihm ergeben, als bis er jene Kaiserzinne erstiegen, nach der er stets „wie ein gekrümmter Tiger aus seinem offnen Zelt hinüberschaut". Und wie im antiken Drama wächst seine Energie mit den Hindernissen, die sich ihm entgegenstellen, ja er scheut sogar seiner unwürdige Mittel, wie Lüge und Verrat, nicht, da er fühlt, daß seine Zeit gemessen sei. Auch über das Ende des Kampfes verrät das Fragment einiges, wenn es von „des Sinns entsetzlicher Verwirrung, die ihn zuletzt befällt", spricht. Aber hier stocken wir schon. Ist mit dieser Sinnesverwirrung Wahnsinn gemeint, oder handelt es sich um diesem ähnliche Fieberphantasien? Und wie werden die Wahnvorstellungen oder Fieberphantasien beschaffen sein, die wir ohne Zweifel als letztes Stadium der Krankheit Guiskards anzunehmen haben?

Das Fragment läßt uns hier vollständig im Stich, und wir müssen daher, um festere Anhaltspunkte zu gewinnen, wieder an die „Penthesilea" herantreten und unter den Szenen Umschau halten, die dort mutmaßlich auf den Guiskard zurückzuführen sind. Doch sind wir in der angenehmen Lage, uns die Suche nach ihnen wesentlich zu erleichtern. Wir scheiden nämlich aus den vierundzwanzig Auftritten des Stückes gleich von vornherein jene aus, die auf die antike Überlieferung zurückgehen, und befassen

uns nur mit denen, die als die freie Erfindung des Dichters gelten.

Die Quellenfrage der Pentheſilea hat am eingehendſten Niejahr in dem ſchon erwähnten Aufſatze behandelt. Anknüpfend an Erich Schmidt (Charakteriſtiken 1, 368 Anm.) weiſt er im einzelnen ausführlich nach, daß Kleiſt in ſeiner Dichtung zwei einander völlig widerſprechende Verſionen der Sage habe vereinigen wollen. Während er im erſten Teile der bekannten, durch Quintus Smyrnäus am vollſtändigſten dargeſtellten Überlieferung folgt, wonach Pentheſilea von Achill getötet wird, geſtaltet er den Schluß nach der abweichenden Darſtellung des Ptolemäus Chennus, die Pentheſilea den Achill töten läßt. Daneben findet ſich noch eine Reihe von Szenen, die von dem Überlieferten unabhängig ſind und ſomit als Kleiſts Eigentum beanſprucht werden dürfen. Zu dieſen rechnet Niejahr die erſten vier Auftritte, ferner die Mittelpartie: das Eindringen Achills in das Amazonenlager, die große Szene zwiſchen ihm und Pentheſilea, deren Wiederbefreiung und neuerliche Herausforderung (a. a. O. S. 512). Von den erſten vier Szenen haben wir geſehen, daß ſie in der Erinnerung an den Guiskard niedergeſchrieben ſind und ſtark unter deſſen Einfluß ſtehen. Das beſtärkt die Vermutung, daß bei den Mittelſzenen etwas Ähnliches der Fall ſein wird. Aber auch da können wir das Gebiet der Unterſuchung noch einmal einſchränken. Ein Blick auf dieſe Partie des Stückes

zeigt nämlich, daß dieſe Szenen einem markanten Mittelpunkte zuſtreben. Achill muß in das Lager der Amazonen dringen, wenn die große Szene zwiſchen ihm und Pentheſilea ermöglicht werden ſoll, und die Wiederbefreiung Pentheſileas, ſowie Achills neuerliche Herausforderung ſind nötig als Überleitung von dieſer großen Szene zu dem Schluſſe, wie ihn Kleiſt wollte. Dieſe Partien ſind alſo aus der Ökonomie der Handlung zu erklären, ſie ſind nur Mittel zum Zweck und als ſolche für uns von untergeordneter Bedeutung. Ganz anders der vierzehnte Auftritt zwiſchen Pentheſilea und Achill, der mit dem vorhergehenden und dem darauffolgenden eine größere Einheit bildet, die ganz aus ſich ſelbſt heraus ihre Exiſtenzberechtigung im Drama hat. In dieſer Partie nun, in der nur die lange Erzählung Pentheſileas vom Amazonenſtaat auf antike Quellen zurückzuführen iſt, ſteht, wie Niejahr ausführt, vieles im Widerſpruch mit den vorhergehenden Auftritten. So wird vom vierzehnten Auftritte an Pentheſileas Verwundung ignoriert. Ferner iſt Pentheſilea im Zweifel, ob ſie wirklich Achill vor ſich hat, nachdem ſie an demſelben Tage doch ſchon einigemal im Kampfe mit dem heiß von ihr Erſehnten hart aneinandergeſtoßen iſt, und ebenſo fragt Achill die Königin um ihren Namen, als ob er ſie nie vorher geſehen hätte. Niejahr gelangt zu dem Ergebnis, daß dieſe Szenen erſt ſpäter „mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit eingefügt“ ſeien, und daß dem Dichter der Widerſpruch mit der ur-

ſprünglichen Faſſung nicht einmal zum rechten Bewußtſein gekommen ſei (a. a. O. S. 544). Noch weiter geht Niejahr in einem zweiten Aufſatz über das gleiche Thema (Euphorion 3, 653 ff.). Mit Hinweis auf die Verkleidungsſzene der Schroffenſteiner, die Kleiſt „rein als Szene in den Sinn gekommen war" und erſt ſpäter von ihm in das Stück eingefügt wurde, vermutet er das gleiche bei der in Rede ſtehenden Szene der Pentheſilea. Sie ſei die Lieblingsſzene des Dichters geweſen, die er, ſeiner Art zu arbeiten entſprechend, zuerſt ausgeführt und erſt ſpäter, ohne nötig gewordene tiefgreifende Änderungen vorzunehmen, in das Drama übertragen habe. Dieſe Szene nimmt alſo ohne Zweifel eine ganz beſondere Stellung im Stücke ein, und es wird ſich vielleicht lohnen, ſie näher zu betrachten. Pentheſilea, von Achill beſiegt, liegt ohnmächtig am Fuß einer Eiche. Achill iſt ihr gefolgt, ohne Waffen und Rüſtung, denn er will ſie zu ſeiner Königin machen. Auf Bitten der Prothoe tritt er hinter die Eiche, da die Lebloſe ſich zu regen beginnt. Zum Bewußtſein gekommen hält Pentheſilea den unglücklichen Zweikampf für einen böſen Traum und wird, als ſie Achill erblickt, von Prothoe in ihrem Irrtum noch beſtärkt, ja man redet ihr ein, Achill ſtehe als Beſiegter und Gefangener vor ihr. Die Königin iſt dieſer Täuſchung ſehr leicht zugänglich, denn die Erinnerung an das tatſächlich Vorgefallene hat ſich bei ihr verwiſcht, ja noch mehr, an deren Stelle

tritt ein Bild, das sie sich oft und oft in ihrer Phantasie ausgemalt haben mochte, ihr heißester Wunsch scheint Wirklichkeit geworden. Wenn sie zu Achill sagt:

> Zwar gern mit diesem Arm hier traf ich dich;
> Doch als du niedersankst, beneidete
> Hier diese Brust den Staub, der dich empfing,

so schildert sie etwas, das in Wahrheit nicht vorgefallen ist, sondern ihr von einer trügerischen Phantasie als Erinnerungsbild vorgespiegelt wird.

Dies ist in großen Zügen der Kernpunkt des Liebesidylls mitten unter blutigen Kämpfen. Die Schilderung des Amazonenstaates geht auf andere Quellen zurück und fällt daher von selbst ab, ist überdies, nach Niejahrs Vermutung, erst später eingeschoben worden, und was in den drei Auftritten um diesen Kern herum sonst noch angegliedert ist, dient der Motivierung des vorhergehenden oder des folgenden. Die Liebesszene selbst macht aber im Zusammenhange entschieden einen fremdartigen Eindruck. Sie enthält ein Motiv, das weder mit der einen noch mit der anderen Gestaltung der Pentheſileasage in irgend einem Zusammenhange steht. Was war es, das den Dichter beim ersten Gedanken an die Pentheſilea wahrscheinlich gerade diese Szene sehen ließ? Woher hatte er das rätselhafte Motiv, das auch für die fernere Handlung von Bedeutung werden sollte? Was bewog ihn, diese ganz heterogene

Szene in ſein Stück einzuſchalten? Meine Antwort auf alle dieſe Fragen lautet: Robert Guiskard.

VII

Es ſcheint auf den erſten Blick faſt undenkbar, daß aus dieſer Szene der Pentheſilea für das Guiskarddrama, beſonders aber für den Tod des Helden ſich Näheres ergeben ſollte. Was könnten auch eine Liebes- und eine Sterbeſzene für Berührungspunkte haben? Und doch gibt es einen gemeinſamen Geſichtspunkt, von dem aus die beiden Szenen ſich betrachten laſſen: der Charakter der beiden darin handelnden Hauptperſonen. Guiskard wie Pentheſilea ſtreben mit einer Energie, die man faſt krankhaft nennen möchte, und die der Dichter des „Robert Guiskard" aus eigener Erfahrung wohl kannte, einem einzigen Ziele zu. Da tritt ihnen plötzlich, wie es in beiden Dramen übereinſtimmend heißt, „eine Macht in den Weg". Doch alle Hinderniſſe erhöhen in ihnen nur den Reiz, ſie zu beſiegen. Guiskard will nicht früher ins Grab, als bis er Byzanz erobert hat, und Pentheſilea verzichtet auf alles Glück, das die Götter für ſie noch im Vorrat haben, wenn ſie ihr nur gewähren, den einen heißerſehnten Jüngling in den Staub zu werfen, und greift zu Sichelwagen, Elefanten und Hunden, wie Guiskard zum Verrat. Aber ſie erreicht ihr Ziel

ebenſowenig wie Guiskard das ſeine. Genauer geſagt: in Wirklichkeit erreicht ſie es nicht. Denn eine kurze Weile lebt ſie doch in dem ſüßen Wahn, Achill überwunden und für ſich erobert zu haben. Das iſt die Hauptidee der großen Mittelſzene, und dieſe Idee werden wir für die Rekonſtruktion des Guiskard heranzuziehen haben. Sie iſt nichts anderes als die tragiſche Ironie des antiken Dramas, und es lag ſehr nahe, ſie mit anderen Motiven aus dem Ödipus, in dem ſie am reinſten und erſchütterndſten zum Ausdrucke kommt, in den Guiskard herüberzunehmen. Das Tragiſche dieſer Ironie beſteht darin, daß der Held gerade in dem Augenblick am Ende ſeiner Wünſche zu ſein glaubt, wo er davon am weiteſten entfernt iſt. So wähnt Penthesilea ihren Achill zu beſitzen, nachdem ſie eben vor ſeiner überlegenen Kraft niedergeſunken und damit ihr Schickſal eigentlich beſiegelt iſt. Und ſo wird dieſe tragiſche Ironie im Guiskard gerade in jenem Punkte der Handlung einſetzen, wo Guiskard ſeinem hinterliſtigen Gegner, der Seuche, endlich unterliegt. „Des Sinns entſetzliche Verwirrung", auf die der Dichter ſchon im Fragment ſo bedeutungsvoll anſpielt, erleichtert uns das Suchen im Bereiche der Möglichkeiten. Wir haben es wohl, wie ſchon früher erwähnt, mit Wahnvorſtellungen zu tun, und nun wird uns auch ſogleich deren Inhalt, über den das Fragment ſelbſt nichts verriet, klar. Halten wir dazu noch die bekannte Tatſache, daß die Phantaſien

Fieberkranker ſich gewöhnlich im Gebiete ihrer Lieblingsvorſtellungen bewegen, daß ſie oft geheime Wünſche ihres Herzens im Fieberwahn plötzlich erfüllt ſehen, und daß endlich auch bei Wahnſinnigen ſolche Lieblingsvorſtellungen ſich gern in fixe Ideen umbilden. Wenn es von dem fieberkranken Grafen Wetter vom Strahl im Käthchen heißt: „Alles, was in ſeinem Herzen verſchloſſen war, lag nun im Wahnſinn des Fiebers auf ſeiner Zunge," ſo werden wir uns etwas Ähnliches auch bei dem ſterbenden Guiskard zu denken haben. Auch bei ihm wird der durch alle möglichen Hinderniſſe krankhaft geſteigerte Wille, die Kaiſerſtadt zu erobern, ſeinen Wahnvorſtellungen Inhalt und Richtung geben. Seine beſtändig auf einen Punkt gerichtet geweſenen Gedanken im Vereine mit der irregeleiteten Phantaſie werden ihm Bilder vorgaukeln, die ſeine geheimſten Wünſche zu verwirklichen ſcheinen. Er wird den Hauptſturm befehligen, von deſſen Gelingen er alles erhofft, die Tore der Stadt werden ſich vor ſeinem umnachteten Auge öffnen, er wird die Kaiſerzinne erſteigen, vielleicht ſogar die Krone von Byzanz ſich aufs Haupt zu ſetzen wähnen, — und dann kraftlos zuſammenſinken [1]).

Nehmen wir für den Tod Guiskards dieſe näheren Begleitumſtände an, dann löſen ſich die angedeuteten Widerſprüche zwiſchen der Mittelſzene der

[1]) Vielleicht hat hier der „Ajas" des Sophokles dem Dichter vorgeſchwebt.

Penthesilea und den übrigen Partien des Stückes ganz von selbst. Kleist hatte die tragische Ironie im Guiskard verwendet, sie war ihm wirkungsvoll erschienen, und nun nahm er sie in seine Penthesilea herüber, ja sie wirkte in ihm so nachhaltig, daß sein dichterisches Auge vielleicht gerade diese Szene der Penthesilea, abgetrennt von allem übrigen, zuerst erschaute. Und noch ein anderer Umstand, der auf den ersten Blick befremdend wirkt, wird durch die Annahme klar, daß eine verlorene Partie aus dem Guiskard Kleist die Anregung zu der großen Szene in der Penthesilea gegeben habe. Es muß nämlich auffallen, daß Penthesilea der ihr von Prothoe und Achill bereiteten Täuschung gar so leicht zugänglich ist. Nachdem sie sich kurz zuvor noch über den wahren Sachverhalt vollständig klar gewesen, schweift nun plötzlich ihr Geist „in fernen Glanzgefilden" umher, und sie weiß selbst genau zu berichten, wie sie den Peliden „mit diesem Arm hier" traf und er vor ihr niedersank. Das spricht sie aber nicht etwa „im Wahnsinn des Fiebers", sondern sie ist in dieser Szene vollständig bei gesunden Sinnen. Halten wir nun zu dieser merkwürdigen Erscheinung das über Guiskards Tod Gesagte hinzu, dann wird sofort alles deutlich. Die Wahnvorstellungen Guiskards übten auf den Dichter der Penthesilea einen so nachhaltigen Einfluß aus, daß ihm dieser Widerspruch gar nicht recht zum Bewußtsein kam. Wir hätten dann etwas Ähnliches vor uns, wie in der Traum-

ſzene des „Käthchen", wo die unleugbar vorhandenen Widerſprüche ſich gleichfalls aus der ſtarken Nachwirkung der Vorlage leicht erklären laſſen. (Vgl. unten S. 164 f.)

Damit kommen wir gleichzeitig auf einen Unterſchied zwiſchen der Szene der Pentheſilea und der mutmaßlichen Darſtellung im Guiskard zu ſprechen, an dem man nicht achtlos vorbeigehen darf. Im Guiskard hätten wir es nach dem oben Ausgeführten mit den Bildern einer fieberhaft überreizten Phantaſie zu tun, während die Vorſtellungen Pentheſileas auf einen äußeren Anſtoß, die Täuſchung durch Prothoe, zurückzuführen ſind. Das iſt freilich ein fundamentaler Unterſchied. Aber wer zwingt uns, an einem ſolchen feſtzuhalten? Wir können ja hier wieder, von der Pentheſilea auf den Guiskard rückſchließend, auch für dieſen ein ſolches Täuſchungsmotiv annehmen. Welcher Art dieſe Täuſchung geweſen ſein ſoll, dafür fehlen uns allerdings ſichere Anhaltspunkte, obgleich beſtimmte Vermutungen naheliegen. Auch darüber läßt ſich nichts Feſtes ermitteln, wer die — wie in der Pentheſilea liebevoll gemeinte — Täuſchung ausübt. Die große Menge der normanniſchen Krieger wird von der drohenden Kataſtrophe nichts erfahren, denn mit dem Führer ſteht und fällt ihre Zuverſicht. Alſo gewiß eine Perſon aus der nächſten Umgebung. Am eheſten wird man an Helena denken, deren aus männlicher Entſchloſſenheit und liebender Zärtlichkeit gemiſchtes

Weſen ihr ſchon im Fragment eine große Rolle zuweiſt [1]). —

Ich habe im Eingange dieſes Abſchnittes den Ausdruck „Sterbeſzene" gebraucht. Das könnte leicht zu der Anſicht verleiten, daß der Tod Guiskards und alles daran Geknüpfte ſich vor den Augen des Zuſchauers abſpielen ſollte. Aber die Annahme, daß Kleiſt im Guiskard wie in der Pentheſilea bewußt die Technik des antiken Dramas nachgeahmt habe, ſchließt eine ſolche Möglichkeit von vornherein aus. Es iſt einer der wichtigſten Grundſätze der griechiſchen Tragödie, die Kataſtrophe nicht auf die Bühne zu bringen, ſondern durch einen Boten — die Griechen hatten den beſonderen Ausdruck ἐξάγγελος für ihn — berichten zu laſſen. Kleiſt kannte dieſen Grundſatz und hat ihn in ſeiner Pentheſilea getreulich eingehalten. Denn dort erfolgt der Tod des Achill — die eigentliche Kataſtrophe des Dramas, aus der ſich alles andere mit Notwendigkeit ergibt, — nicht auf der Bühne, ſondern wird von Meroe erzählt. Erſt dann wird Achills Leichnam auf die Szene gebracht. Etwas Ähnliches war wohl auch im Guiskard der Fall. Dazu führt übrigens ebenſo die

---

[1]) Vielleicht iſt von Helena mancher Zug auf Natalie im „Prinzen von Homburg" übergegangen, die ſich zwiſchen dem Kurfürſten und dem Prinzen in einer ähnlichen Lage befindet, wie Helena zwiſchen Guiskard und Abälard. Auch das unerwartete Erſcheinen des totgeglaubten Kurfürſten kann bis auf den Guiskard zurückgehn.

folgende Erwägung. In der nächsten Umgebung des Herzogs war man eifrig darauf bedacht, seine Krankheit dem Volke bis zuletzt zu verheimlichen. Man wird also auch dafür gesorgt haben, daß nicht das ganze Heer Zeuge der letzten Augenblicke seines Feldherrn werde [1]). Erst nach dessen Ableben wird irgend jemand — wohl von den nächsten Verwandten — die Trauerbotschaft dem Volke überbringen, das mitten in den Zurüstungen zum verheißungsvollen Hauptsturm begriffen ist, — einer jener wirksamen Gegensätze, wie Kleist sie liebte. Nur in einem Falle wäre eine solche Sterbeszene als tatsächliche Szene denkbar, wenn nämlich Kleist wirklich an eine Zweiteilung des Schauplatzes gedacht hat. Denn dann konnte sich im Zelte Guiskards alles vor unseren Augen abspielen. Aber man versuche nur, auf den mutmaßlichen Inhalt dieser Szene näher einzugehen, und man wird finden, daß er sich zwar zu einem drastischen Botenbericht vortrefflich eigne, bei dem Versuche, die Vorgänge auf der Bühne darzustellen, aber auf unüberwindliche Hindernisse stieße.

Zum Schlusse dieser Ausführungen sei noch eine Vermutung berührt, zu der sowohl die Penthesilea als auch vereinzelte Andeutungen des Fragments Anlaß geben. Es scheint nämlich, daß Kleist sein

[1]) Bei Funck stirbt Guiskard in den Armen seiner Gemahlin Gaita; auch nach der Darstellung der Anna Komnena trifft Gaita bei ihm ein, „als er schon in den letzten Zügen lag". (Vgl. Minor im Euphorion 1, 576.)

Stück nicht unmittelbar mit dem Tode Guiskards habe abschließen wollen. Auch die Penthesilea endet nicht mit der Katastrophe. Denn als solche haben wir, wie gesagt, den Tod Achills und nicht den Tod Penthesileas zu betrachten. Mit dem Ende des Peliden ist auch das der Amazonenkönigin ausgemacht. Sie stirbt, wie die Blume welkt, der man das Sonnenlicht entzogen hat. Auch das Fragment weist auf eine derartige Entwicklung der Dinge im Guiskard hin. Schon aus den wenigen uns erhaltenen Szenen gewinnen wir die Überzeugung: Das gewaltige Unternehmen der Eroberung Konstantinopels bricht zusammen mit dem Manne, auf dessen Schultern es allein geruht. Spricht es doch das Volk selbst aus, daß es ohne Guiskard rettungslos verloren sei in diesem meerumgebnen Griechenland. Und daß der Nachfolger nicht der Mann sei, das Werk Guiskards würdig fortzusetzen und abzuschließen, deuten gleichfalls schon im Fragmente die nicht sehr schmeichelhaften Worte Abälards über Robert an, die wir bereits gehört haben. Das Volk scheint übrigens nicht viel besser zu denken. Dazu kommt der schwere Konflikt im Herrscherhause, dessen ersten Ausbruch wir noch im Fragmente miterleben. Guiskard ist nach der dem Drama zu Grunde liegenden Annahme zwar seit dreißig Jahren als Herzog und sein Sohn Robert als Thronerbe anerkannt, aber der rechtmäßige Thronfolger ist eigentlich Abälard. Denn nach dem Tode seines Vaters, der Guiskards

älterer Bruder gewesen, hätte er zum Regenten ausgerufen werden sollen. Indes ward auf den Wunsch des Verstorbenen Guiskard zum Vormund des noch im Kindesalter stehenden Abälard eingesetzt und hatte es verstanden, sich mit der Zeit der Herrschaft vollständig zu bemächtigen. Doch Abälard ist nicht gewillt, auf sein Recht ohne weiteres zu verzichten:

> Des Herrschers Sohn? — Der bin ich so wie du!
> Mein Vater saß vor deinem auf dem Thron!
> Er tat's mit seinem Ruhm, tat's mit mehr Recht;
> Und näher noch verwandt ist mir das Volk,
> Mir, Ottos Sohn, gekrönt vom Erbgesetz,
> Als dir — dem Sohne meines Vormunds bloß,
> Bestimmt von dem, mein Reich nur zu verwalten!

Auffallend ist bei dem Streite zwischen Robert und Abälard, daß dieser seine Spitze nur gegen den Vetter kehrt. Über ihn ergießt sich der ganze Ausbruch seines langverhaltenen Hasses, während er für den Oheim nur Worte der Verehrung und Bewunderung hat. Mögen diese nun aufrichtig gemeint, oder von kluger Berechnung oder von der Furcht eingegeben sein, eines läßt sich mit Sicherheit daraus entnehmen, daß Abälard zwar gegen Robert, nicht aber gegen Guiskard auftreten wird. Die letzte Szene des Fragments bestärkt noch diese Annahme. Der Prinz, der eben erst vor den Vertretern des Volkes den Thronerben so heftig angegriffen hatte, wagt nun, schon durch Guiskards Blick gebannt, kein Wort der Entgegnung, als dieser

ihm befiehlt: „Tritt hinter mich. — Hier bleibst du ſtehn, und lautlos.“ Und Guiskard iſt der Mann, den gärenden Zwiſt in ſeiner Familie mit eiſerner Fauſt niederzuhalten. Gerade jetzt, wo die Ahnung des nahen Todes ihn drängt, zuzugreifen nach dem Ziel ſeiner Wünſche, ſtellt ſich ihm Hemmnis auf Hemmnis entgegen. Das Volk will zurück in die Heimat, der Neffe verrät ſeine Gelüſte auf den Thron. Aber Guiskard ſieht der Gefahr kühn ins Auge, wo ſie ihm begegnet. „Ich ſprech' nachher ein eignes Wort mit dir,“ ſagt er mit Bedeutung zu Abälard, denn er will ſich über ihn, den er bisher mit der Sonne ſeiner Gunſt beſtrahlt hatte, Klarheit verſchaffen. Auf ſeine Antwort an die Geſandten des Volkes hätte jedenfalls eine Unterredung mit Abälard folgen ſollen, und wie er für jenes die richtigen Worte finden wird, um es zur alten Willfährigkeit zurückzubringen, ſo wird er auch dieſem gegenüber ſeine moraliſche Überlegenheit bewahren.

Dieſe Szenenfolge würde ſich auch mit dem künſtleriſchen Aufbau des Stückes gut in Einklang bringen laſſen. Die erſten neun Auftritte ohne Guiskard ſollten die Stimmung im Volke einerſeits und im Herrſcherhauſe anderſeits darſtellen, die folgenden dann, im Gegenſatze hiezu, zeigen, wie Guiskard dieſe Stimmungen im Lager wie in der eigenen Familie durch die Macht ſeiner Perſönlichkeit künſtlich unterdrückt. Allerdings nur künſtlich unterdrückt. Denn mit ſeinem Tode wird alles zuſammenbrechen. Das Volk, des

unerſetzlichen Feldherrn beraubt, wird den kommenden Ereigniſſen rat- und tatlos gegenüberſtehen, und die verhaltene Feindſchaft ſeiner nunmehrigen Führer wird an der Leiche des Herrſchers umſo elementarer hervorbrechen. Hatte Kleiſt das Mittel der indirekten Charakteriſtik für die Perſon ſeines Helden ſchon im Fragmente wirkſam verwendet, ſo bot es ſich ihm für den Schluß des Dramas geradezu von ſelbſt an. Er konnte die Bedeutung Guiskards nicht beſſer hervorheben, als wenn er zeigte, wie nach deſſen Tode mit einem Schlag alles aus den Fugen ging. Dann hätten die Schlußſzenen, analog den Eingangsſzenen, nur in umgekehrter Folge, zuerſt den neuerlichen, aber zur Kataſtrophe geſteigerten Konflikt im Herrſcherhauſe und hierauf den zum feſten Entſchluß geſteigerten Wunſch des Volkes nach Rückkehr in die Heimat dargeſtellt.

Für dieſe Schlußſzene ſei auf eine Stelle in Kleiſts mutmaßlicher Quelle, dem Aufſatze Funcks über Robert Guiskard (Schillers Horen 1797, 3. Stück) hingewieſen, wo die Kataſtrophe folgendermaßen geſchildert wird: „Der 17. Julius des Jahres 1085 war ſein Todestag. Mit ihm ſanken alle ſeine hohen Entwürfe ins Grab, und der Glanz des apuliſchen Staates erloſch. Das Heer, von paniſchem Schrecken ergriffen, verließ ſeine Eroberungen und ſtürzte ſich auf die Schiffe. Mit einer ſolchen Eile drängten ſie ſich zur Rückkehr, daß viele mit ihren Pferden ins Meer ſprangen und über der Be-

gierde, ſich zu retten, ertranken. ... Ein fürchterlicher Sturm ergriff die Flotte, und nur ein kleiner Teil des mächtigen Heeres, das noch vor wenigen Tagen einem Kaiſertum den Umſturz drohte, ſah die Ufer der Heimat wieder. Auch die Galeere, welche Roberts Gemahlin überführte, verſank in den Wellen. Gaita rettete ſich auf einem Kahn, aber nur mit Mühe konnte man dem wütenden Elemente die lebloſen Überreſte des Helden entreißen." Ich vermute, daß Kleiſt ſich dieſe dramatiſche Schilderung nicht habe entgehen laſſen. Dieſe allgemeine Auflöſung mitten im Raſen der entfeſſelten Elemente, welch großartiges Schlußbild hätte ſie geboten! Dieſer jähe Wechſel zwiſchen kühner Zuverſicht und paniſchem Schrecken, zwiſchen unbegrenztem Vertrauen in den Führer und grenzenloſer Faſſungsloſigkeit nach deſſen Tode, wie mochte er gerade Kleiſt zur Darſtellung gereizt haben! Und wenn der Dichter, einen Schritt über die Quelle hinausgehend, in dieſem allgemeinen Wirrſal vielleicht auch Guiskards Leichnam in den Wellen verſinken ließ, dann hätten die Worte von dem „prächtigen Leichenſtein", den er ſich vor Konſtantinopel erobern werde, die ſo bedeutungsvoll am Eingange des Fragmentes ſtehen, jenen grauſamen Sinn, den Kleiſt ſo gerne derartigen Anſpielungen beizulegen pflegte. —

Ich bin mit meinen Vermutungen zu Ende. Mehr als Vermutungen nenne ich ſie nicht, denn ſtrenge

Beweiſe gibt es hier nicht, kann es, wie die Dinge einmal liegen, nicht geben. Aber vielleicht ſind ſie doch geeignet, Licht in das Dunkel zu tragen. Denn ſie ſind ſchließlich doch nicht vage Hypotheſen, da ſie ſich auf etwas ſtützen, das mehr als alles ſubjektive Ermeſſen die Gewähr der Zuverläſſigkeit in ſich trägt: auf die natürlichen Geſetze des dichteriſchen Schaffens und den Genius des Dichters ſelbſt.

Das Käthchen von Heilbronn

Ludwig Tieck, und ſeit ihm alle Biographen Heinrich von Kleiſts und Herausgeber ſeiner Werke haben auf die „alte Romanze von der wunderbaren Treue und Ergebenheit eines liebenden Weibes" als die Quelle des Schauſpiels „Käthchen von Heilbronn" hingewieſen. Es iſt dies die Ballade Child Waters (Percy, Relics 3, 52), die Kleiſt in der Bürgerſchen Bearbeitung („Graf Walter", Gedichte herausgegeben von A. Sauer, S. 261) kennen gelernt haben mochte. Allerdings ſind weſentliche Züge des Dramas in dieſer Ballade enthalten und es kann kein Zweifel herrſchen, daß Kleiſt hier geſchöpft hat. Denn wie Käthchen muß auch die Maid der Ballade im Stall auf dem Stroh ſchlafen. Auch ſie läuft barfuß neben ihrem Ritter her durch Heid- und Pfriemenkraut in der Sonnenglut. Ein Waſſer muß ſie durchſchreiten, „dem Brück' und Steg gebricht", wie das Käthchen auch, und erſt nachdem ſie eine andere für den Grafen geworben, nehmen die harten Prüfungen ein Ende, wie Käthchen erſt belohnt wird, als ſie zur Hochzeit des Grafen mit Kunigunde zu kommen glaubt.

Allein ſchon eine oberflächliche Betrachtung zeigt, daß hier nur ein Stück der menſchlichen Verhältniſſe

des Dramas Kleist geboten war; er aber fügte Übermenschliches zu ihrer Erhöhung und — so merkwürdig es klingt — Erklärung ein. Ein Zug des Geheimnisvollen, Übernatürlichen geht durch sein ganzes Werk. Das Reich der Träume und Erscheinungen tut sich vor uns auf, und der Himmel hält sichtbar seine schützende Hand über dem Mädchen, das durch einen ihr selbst und den anderen unerklärlichen Zauber an die Schritte des Grafen gebannt ist. — Schon in Schillers „Jungfrau von Orleans" (1801) spielen Visionen und das Eingreifen überirdischer Mächte eine Rolle. Goethe hatte in den 1808 zum zweiten Male erschienenen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", sowie kurz vor der Veröffentlichung des Kleistischen Stückes in den „Wahlverwandtschaften" (1809) die Rätselwelt des Okkultismus gestreift [1]). Tieck, und besonders die jüngeren Romantiker erneuerten damals den alten Volksglauben des Mittelalters, dem der neu auferstehende und auch von Kleist als Muster empfundene Shakespeare gegenüber dem Rationalismus in der Poesie wieder zu seinem Rechte verholfen hatte, und in den Dichtungen eines Novalis und

[1]) Auf die Beziehungen zu Schillers „Jungfrau von Orleans" haben schon Brahm (Heinrich v. Kleist, Berlin 1884, 1, 254) und E. Schmidt (Charakteristiken 1, 373) hingedeutet. Auf Übereinstimmungen mit Goethes „Unterhaltungen" und „Wahlverwandtschaften", auf die ich durch B. Seuffert aufmerksam gemacht wurde, werde ich von Fall zu Fall verweisen.

Zacharias Werner trieb der Myſtizismus neue Blüten. (Vgl. Bonafous, Henri de Kleist. Paris 1894. S 255 f.) Kleiſt folgte alſo einem Zuge der Zeit und ſeinem eigenen Hange zum Wunderbaren, der ſchon in ſeinem Erſtlingswerke, den Schroffenſteinern, zum Ausdrucke gelangt war, wenn er hier mit ſeiner Dichtung ein neues Gebiet betritt, — das Gebiet des Somnambulismus.

Du Prel hat vom heutigen Standpunkte der Wiſſenſchaft aus das Käthchen von Heilbronn als Somnambule behandelt (Münchner Allgemeine Zeitung 1890 Nr. 320). Schon in der Eingangsſzene, wo Theobald über die erſte Begegnung Käthchens mit dem Grafen Wetter von Strahl berichtet, offenbart ſich dieſer ſomnambule Zug an ihr. Sie öffnet die Tür, um dem Grafen, der ſich bei ihrem Vater ſeine Rüſtung ausbeſſern läßt, einen Imbiß zu bringen, — da, beim Anblick des Ritters, ſtürzt ſie „leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verſchränkt“ [1]), nieder. Niemand vermag herauszubekommen, was mit ihr vorgefallen. Als nun der Graf ſein Roß beſteigt, ſtürzt ſie ſich, dreißig Fuß hoch, auf das Straßenpflaſter, „gleich einer Ver-

[1]) Auch Ottilie in den „Wahlverwandtſchaften“ ſtürzt bei ihrer Ankunft vor Charlotte nieder (Werke, Jubiläums-Ausg. 21, 50), auch ſie hat eine eigene Art, die flachen Hände gegen die Bruſt zu führen (S. 48). Ihre übertriebene Dienſtfertigkeit Männern gegenüber, wird ihr von Charlotte verwieſen (S. 53 f.). Käthchens Fenſterſturz hat ein Analogon in dem Fenſterſturz der Dienerin Ottiliens (S. 296). Über Ottiliens „magnetiſche“ Veranlagung ſiehe S. 246 f.

lorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt iſt". Und kaum hat ſie ſich von den Folgen des Sturzes einigermaßen erholt, ſo ſchnürt ſie ihr Bündel und zieht ihm nach. Was ſie an ſeine Schritte feſſelt, das weiß ſie ſelbſt nicht. „Mein hoher Herr, da fragſt du mich zuviel," antwortet ſie ihm auf dieſe Frage.

„Und läg' ich ſo, wie ich vor dir jetzt liege,
Vor meinem eigenen Bewußtſein da:
Auf einem goldnen Richtſtuhl laß es thronen,
Und alle Schrecken des Gewiſſens ihm
In Flammenrüſtungen zur Seite ſtehn;
So ſpräche jeglicher Gedanke noch
Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht."

Kein Wunder alſo, wenn ihr beſtürzter Vater den Grafen der Verbrüderung mit dem Satan anklagt. — Wir kennen den Grund ihrer rätſelhaften Anhänglichkeit, jenen Traum, in welchem ihr Graf Wetter durch einen Cherub zugeführt ward, und den ſie erſt in der Szene unter dem Holunderbuſch dem Grafen unbewußt enthüllt. Was alſo Theobald für die erſte Begegnung mit Wetter hält, iſt im Grunde eine Wiederbegegnung. Jene Viſion aber hat ihr, um die Worte Du Prels zu gebrauchen, „eine Suggeſtion zurückgelaſſen, deren Quelle ihr unbewußt geworden, der gemäß ſie aber ſich verhalten muß, wie es bei einem poſthypnotiſchen Befehle der Fall iſt." Die Unwiderſtehlichkeit des magnetiſchen Rapportes, der ſich bei der von Theobald geſchilderten Begegnung geltend gemacht hat, ſteigert ſich dann beim Fortreiten des Grafen bis zur „phyſiſchen Anziehung".

Und nun folgt sie ihm, „wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet". Vergebens die Bemühungen der heiligen Feme, des Vaters und des Grafen selbst, dieses Rätsel zu lösen. Auch in dieser zweiten Szene, in welcher Käthchen vor die Richter tritt, läßt sich der somnambule Zug verfolgen. Wie sie den Grafen Wetter erblickt, stürzt sie vor ihm nieder. Niemandem außer ihm steht sie Rede, wie die Somnambule nur dem antwortet, der im Rapport mit ihr steht. So bleibt den Richtern nichts übrig, als dem Angeklagten selbst das Verhör zu überlassen, das sich nun wieder bezeichnend gestaltet:

Gr. v. Strahl.
Was hab' ich dir einmal, du weißt, getan?
Was ist an Leib und Seel' dir widerfahren?
Käthchen.
Wo?
Gr. v. Strahl.
Da oder dort.
Käthchen.
Wann?
Gr. v. Strahl.
Jüngst oder früherhin.
Käthchen.
Hilf mir, mein hoher Herr.
Gr. v. Strahl.
Ja, ich dir helfen,
Du wunderliches Ding — (Er hält inne.)
Besinnst du dich auf nichts?

Und nun muß der Graf Stück für Stück von dem, was er hören will, aus ihr herausbringen, wie das

beim magnetiſchen Verhör zu geſchehen pflegt. Er wird freigeſprochen, aber das Rätſel bleibt allen ungelöſt. Erſt in jener Szene unter dem Holunderbuſche wird der Schleier gelüftet. Käthchen ſchläft und hat die Augen feſt geſchloſſen, gibt dies aber nicht zu. Sie geſteht ganz frei, daß ſie dem Grafen „von Herzen" gut ſei, — ja noch mehr: ſie ſieht nun in ſein eigenes Innere, und ſie, die früher froh war, wenn der hohe Herr ſie nur nicht ſchlug [1]), erzählt ihm nun: „O Schelm! Verliebt ja wie ein Käfer biſt du mir." Auch auf dieſe Vertraulichkeit in der Anſprache, gegenüber dem ſonſtigen „Mein hoher Herr!" weiſt Du Prel als den Erfahrungen bei Somnambulen entnommen hin. Aber die Schlafende weiß noch mehr: „Zu Oſtern, übers Jahr, wirſt du mich heuern," ſagt ſie mit einem Blick in die Zukunft; und als der Graf fragt, wer ihr das geſagt, ſteigt in ihr plötzlich die Erinnerung an jene Viſion in der Silveſternacht auf, die ihr abhanden gekommen war, „weil das ſomnambule Bewußtſein im Wachen latent wird", und der Graf erfährt hier endlich, was er ſo lange ſchon wiſſen will, und noch mehr als das. Käthchen erwacht, — und zwar, wie Somnambule, erinnerungslos.

[1]) In den „Unterhaltungen" (Goethes Werke, Weim. Ausg. 18, 146) nimmt der Hausherr „ſeine größte Hetzpeitſche von der Wand" und ſchwört, daß er das Mädchen bis auf den Tod prügeln wolle. Vgl. Käthchen III, 6: „er nimmt die Peitſche von der Wand". Sollte dadurch Kleiſt auf die wenig ritterliche, wiederholt erwähnte Peitſche gekommen ſein?

Wir sehen also, daß Kleist sich mit dem Somnambulismus gründlich vertraut gemacht hatte. Aber wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Ergebnisse der heutigen Forschung auf das Stück anzuwenden. Wir müssen untersuchen, was dem Dichter zu jener Zeit an Hilfsmitteln zur Verfügung stand, was ihm davon bekannt war, und werden dann gegebenen Falls zu ermitteln trachten, welcher besondere Fall ihm etwa eine Anregung für die Gestaltung Käthchens geboten haben konnte.

Im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts war Mesmer mit der Theorie des „tierischen Magnetismus" aufgetreten, die von Puiségur durch die Lehre vom „Somnambulismus" weiter entwickelt wurde [1]). Hufeland (Teutscher Merkur 1780, abgedruckt Aufsätze zur Beförderung der Gesundheit 1794, S. 3) war der erste, der diese anfangs auf viel Widerspruch stoßende Lehre der allgemeinen Beachtung empfahl. Lavater kolportierte sie zunächst nach Karlsruhe, dann nach Bremen, beide Male mit großem Erfolg. In Karlsruhe gab J. L. Böckmann ein „Archiv für Magnetismus und Somnambulismus" (Straßburg 1787/88) heraus, in Bremen wurden u. a. Wienholt (Heilkraft des tierischen Magnetismus,

[1]) Für das folgende vgl. Hirsch, Geschichte der medizinischen Wissenschaften in Deutschland, München und Leipzig 1893, S. 467 ff. Funck, Der Magnetismus und Somnambulismus in der Badischen Markgrafschaft, Freiburg i. B. und Leipzig 1894.

3 Teile 1802/6) und Heineken (Ideen und Beobachtungen den tierischen Magnetismus und dessen Anwendung betreffend 1800) eifrige Apostel dieser zwischen Naturphilosophie und Medizin sich in der Mitte haltenden Lehre. Von Karlsruhe wanderte die Entdeckung Mesmers nach Heilbronn, wo Eberhard Gmelin (1751—1809) seine Wunderkuren verrichtete und auch theoretisch für die Verbreitung des Mesmerismus zu wirken suchte. (Untersuchungen über den tierischen Magnetismus 1787/89, Materialien für die Anthropologie 1791/93) [1]. Ganz besonders aber Dresden, damals Kleists Wohnsitz,

[1]) Heilbronn scheint damals ein Zentrum der neuen Heilmethode gewesen zu sein. Eine Landvögtin aus Arberg, Madame Tschiffeli, brachte sie dorthin. Neben Gmelin magnetisierte dort ein Dr. Weber (Funck S. 21 ff.), ferner „ein französischer chirurgien Major" (Gmelin, Über den tierischen Magnetismus, Tübingen 1787, S. 75) und viele Laien. Dies, sowie der Umstand, daß Heilbronn damals noch ein durchaus mittelalterliches Gepräge hatte (Goethes Werke, Weim. Ausg. 34, 1, S. 270 f.), und die poetische Tradition, die vom ersten deutschen Ritterstück auf Kleist noch herüberwirken mochte, konnte maßgebend gewesen sein, Heilbronn zum Schauplatz der Handlung zu machen. Gmelins Schriften, auf die Kleist durch Schubert (siehe das folgende) gekommen sein konnte, bieten keine Anhaltspunkte für das Kleistische Drama. Auch der von Schubert aus Gmelin herübergenommene und mit merkwürdiger Einmütigkeit und Beharrlichkeit in allen Aufsätzen über das Käthchen zitierte Fall von der Heilbronner Ratsherrntochter hat, außer dem Allgemeinen des Somnambulismus, mit dem Drama gar nichts gemein. Auf Übereinstimmungen mit Goethes Götz ist schon von anderen Seiten vielfach hingewiesen worden.

ſtand im Mittelpunkte der neuen Bewegung. Dilettanten und Fachmänner wetteiferten miteinander. Graf Moritz Brühl, der ſpätere Berliner Hoftheaterintendant, verſuchte ſich in hypnotiſchen Experimenten. Ein Dresdner Arzt, Johann Nathanael Pezold, produzierte ſich in Soireen, denen die höchſten Geſellſchaftskreiſe der ſächſiſchen Hauptſtadt beiwohnten. Auch der Freundeskreis, in den Kleiſt geraten war, beſtand aus begeiſterten Anhängern der neuen Lehre. Vor allem war es Gotthilf Heinrich Schubert, der in ſeinen im Winter 1807 auf 1808 gehaltenen, bald darauf in Druck erſchienenen Vorleſungen über die „Nachtſeite der Naturwiſſenſchaft" dieſes dunkle Gebiet populär zu machen ſuchte. Schubert ſpricht ſich in ſeiner Selbſtbiographie (Erlangen 1854—1856) über dieſen Freundeskreis und über ſein Verhältnis zu Kleiſt folgendermaßen aus (Bd. 2, S. 221): „Dieſer merkwürdige Geiſt, mit naturkräftigen, zugleich aber wie von einem ſchmerzhaften inneren Weh gebundenen Schwingen, war, wenn ich nicht irre, damals ſoeben aus der Gefangenſchaft, in welcher ihn die franzöſiſchen Gewalthaber in Berlin gehalten, frei geworden und, ſeiner alten Neigung zu dieſem friedlichen Ruheorte folgend, nach Dresden gegangen. Hier war er in einen geſelligen Kreis getreten, in welchem ein Gemüt wie das ſeine gar bald ſich neu geſtärkt und freudig fühlen mußte. Der geiſtreiche Rühle von Lilienſtern in ſeiner friſchen jugendlichen Kraft und Lebendigkeit; der ge-

mütvolle, heitere von Pfuel, der ſich gleich bei der erſten Bekanntſchaft das Zutrauen aller, die es mit dem Rechten und Guten recht gut meinten, erwarb; Adam Müller, der Mann von feinem Sinne und Verſtande, welcher durch ſeine ſeltene Gewandtheit und Beweglichkeit ſehr zu einer bedeutenden Wirkung auf ſeine Zeit geeignet war, dieſe drei bildeten den Mittelpunkt jenes Kreiſes. Auch mir tat ſich derſelbe auf und ich beſuchte denſelben öfter, gab auch einige kleine Arbeiten in die Zeitſchrift ‚Phöbus‘, welche damals Kleiſt und Adam Müller gemeinſam redigierten.“ Auch über die Entſtehung ſeiner Vorleſungen gibt Schubert intereſſante Aufſchlüſſe (ebenda S. 227): „Da kamen Adam Müller und ſeine vorhin erwähnten Freunde (Kleiſt, Lilienſtern, Pfuel) auf den Einfall, mich ... zu einer tätigen Teilnahme an dem löblichen Werke der allgemeinen Bildung aufzufordern. Ich ſolle, ſo ſtellten ſie mir meine Aufgabe, Vorleſungen über ein Gebiet der Natur- und Seelenkunde halten, welches ſeinem Weſen nach das anziehendſte von allen und gerade für die damalige Zeit von höchſtem, allgemeinſtem Intereſſe ſei: über die Äußerungen des Seelenlebens in jenen Zuſtänden einer Gebundenheit des leiblichen Lebens, welche der animaliſche Magnetismus hervorruft, oder welche auch ohne dieſen im Traume, in den Vorahndungen des Künftigen, im geiſtigen Ferngeſicht u. ſ. ſich kund geben ... Und wenn ich mit Adam Müller und ſeinen Freunden

allein, oder mit ihnen im Kreiſe einer adligen Familie aus Polen mich befand, bei welcher Müller wohnte, da konnte ich ſo ohne Scheu und ſo fertig über ſolche Dinge ſprechen, daß es mir ſelber, und nach meinem Bedünken auch den anderen eine Freude war. Denn namentlich für Kleiſt hatten Mitteilungen dieſer Art ſo viel Anziehendes, daß er gar nicht ſatt davon werden konnte und immer mehr und mehr derſelben aus mir hervorlockte." (Vgl. auch Morris, Kleiſts Reiſe nach Würzburg S. 36 ff. und meine Beſprechung dieſes Buches, Euphorion 8, 771 ff.) In Dresden alſo, wo Kleiſt Schuberts Vorleſungen beſuchte und durch den perſönlichen Verkehr mit dieſem myſtiſchen Naturphiloſophen tiefgehende Anregungen empfing, die noch in ſpäteren Dichtungen ihre Spuren hinterlaſſen, wurde der Dichter dauernd für den Somnambulismus intereſſiert und eignete ſich jene gründliche Kenntnis aller Einzelheiten an, die wir im „Käthchen" zu beobachten Gelegenheit hatten.

In dem erwähnten Buche Schuberts werden, wie ſchon der Titel beſagt, jene Gebiete menſchlicher Erkenntnis beſprochen, in welche die Forſchung noch nicht einzudringen vermochte. Dabei werden die Grenzen nicht gerade eng gezogen, denn der Verfaſſer ſteigt von der Höhe des Fixſternhimmels bis hinab in die tiefſten Tiefen der menſchlichen Seele. Von dieſer wird in den zwei letzten Vorleſungen gehandelt, und zwar nimmt der Magnetismus naturgemäß die Hauptſtellung ein, aber auch andere

Abnormitäten des Seelenlebens werden nebenher gestreift. — Sehen wir nun, wie Schubert sich dem Phänomen gegenüberstellt, das sich uns in der Traumszene darbietet. Er sagt einmal im Verlaufe seiner Ausführungen: „So ist denn auch zuweilen die Liebe des Geschlechts, wenn sie in Verhältnissen aufwacht und recht lebhaft wird, wo sie bloß innere heftige Neigung bleiben muß; wo sie das, was sie verlangt, nicht erreichen kann, mit geistigen Erscheinungen verbunden, welche ein Ungeübter wohl schwerlich als das erkennen würde, was sie doch eigentlich sind. Zustände der Ekstase und der höchsten Begeisterung, in denen die arme, kranke Person in erhabenen Bildern und Worten geist- und sinnvolle Dinge ausspricht, welche sich sehr häufig in das Lichtgewand religiöser Wahrheiten einhüllen; Zustände, welche auch in Hinsicht des Vorauswissens künftiger oder sonst verborgener (dem Raume nach entfernter) Begebenheiten jenen des magnetischen Hellsehens gleichen, in vielen anderen Beziehungen dieses noch übertreffen, zeichnen die merkwürdige Seelenkrankheit aus, von welcher hier die Rede ist. Sie treten plötzlich ein, scheinbar ohne alle Veranlassung, meistens jedoch in der Nähe des die Attraktion erregenden Gegenstandes, oder bei Veranlassungen, welche jene innere Anziehung heftig aufregen. Bei dem Erwachen aus jenen Zuständen weiß die kranke Person ebenso wie die wieder ins gewöhnliche Leben erwachte Somnambüle nichts mehr von allem dem,

was sie in höchster Begeisterung getan und gesprochen." (S. 270 f.)

Die Übereinstimmung dieser Darlegungen mit Kleists Szenen ist auffallend. Käthchen befindet sich in derselben Lage, die als Grundbedingung für jene eigentümliche psychische Erscheinung gefordert wird. Der Graf nimmt ihr das Versprechen ab, ihn nicht mehr zu verfolgen. Sie verspricht es und fällt in Ohnmacht. Sie will ins Kloster, dann doch wieder zurück nach Heilbronn, den Grafen vergessen und den heiraten, den ihr der Vater bestimme. Aber eine merkwürdige Verkettung von Zufällen führt sie nach Schloß Wetterstrahl, und wieder ruht sie unter jenem Holunderstrauch, wo sich der Zeisig das Nest gebaut hat, am Hang des Felsens, und ermüdet schläft sie ein. Und als nun der Geliebte in ihre Nähe kommt, er, den sie meiden soll, da tritt, scheinbar ohne alle Veranlassung, jener Zustand ein, von welchem Schubert berichtet, und in dem sie prophetisch in die Ferne sieht.[1]) Kein Zweifel, daß Kleist aus dieser Quelle

[1]) „Zu Ostern übers Jahr wirst du mich heuern." Schubert erzählt mit besonderer Weitläufigkeit von einer Patientin Heinekens und berichtet u. a.: „Den Tag darauf, als sie wieder im Somnambulismus zum Sprechen kam, bestätigte sie nicht bloß dieses, sondern fügte noch hinzu, daß sie über 18 Wochen wahrscheinlich zum letzten Male in diesem Jahre magnetisch schlafen würde, dann erst wieder im künftigen Jahre am letzten Ostertage" (S. 392). Das Nähere darüber siehe bei Heineken, Ideen und Beobachtungen S. 88 ff., besonders S. 124 und S. 153.

geſchöpft hat. Nun fragt es ſich aber noch, auf Grund welcher Erfahrungen des praktiſchen Lebens Schubert die obigen Sätze theoretiſch formuliert hat. Darüber läßt er uns nicht im Zweifel. Er verweiſt ſelbſt auf „ein älteres Buch, worinnen ſich manche wahrhafte Begebenheiten der Art finden", Stillings „Theobald oder die Schwärmer", (Leipzig 1784 bis 1785 = Sämtliche Schriften, Band 6, Stuttgart 1837) — und hier ſtehen wir vor einer neuen Quelle Kleiſts.

Stillings Roman iſt ein Tendenzroman: eine Geſchichte, und zwar eine „wahre" Geſchichte der Schwärmerei im achtzehnten Jahrhundert mit dem Zwecke, zu zeigen, „daß der Weg zum wahren zeitlichen und ewigen Glück zwiſchen Unglauben und Schwärmerei mitten durchgehe". Allerdings kommt über dieſer Abſicht das Poetiſche ſchlecht weg. Schon das Beſtreben, nichts als die Wahrheit zu ſagen, und noch mehr die Menge von Material, die um den einen Helden gruppiert wird, hindern eine dichteriſche Verarbeitung. Nach ſeiner Technik könnte man den „Theobald" Stillings als Familienroman bezeichnen. Der Verfaſſer begnügt ſich nicht damit, die Schickſale des Helden von deſſen Geburt an zu ſchildern, ſondern er geht bis zur Lebensgeſchichte des Großvaters zurück. Hans Theobald iſt ein ehrſamer Bauer auf einem Dorfe bei Hochborn, — Theobald Friedeborn iſt der Name des Waffenſchmiedes von Heilbronn. Aber die Übereinſtimmung beſchränkt ſich nicht nur

auf die Namen. Theobald ist eine durch und durch rechtliche Natur, er gibt dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist, und bekümmert sich weiter um nichts. Die Bibel, aus der er täglich vorliest, ist ihm der Inbegriff aller Weisheit. Mit Vorliebe ergeht er sich in biblischen Redewendungen, wie sein Namensvetter bei Kleist. Als Hochmann auch in jenes stille Tal mit seiner neuen Heilslehre siegreich eindringt, zieht er sich durch seine ablehnende Haltung die Mißbilligung des ganzen Dorfes zu. Seinem Sohne Dietrich, auf den die Nachrichten über Hochmann tiefen Eindruck machen, weiß er nur mit Kopfschütteln zu sagen: „Du hast ja den Schatz des Wortes Gottes im Hause, sagt dir der neue Apostel etwas anderes, so ist er ein Lügner, und sagt er das Nämliche, nun, so brauchst du ihn nicht zu hören, so kannst du's selber lesen.“ Recht bezeichnend für diesen in engstem Anschauungskreise aufgewachsenen, aber durch und durch biedern Mann aus dem Volke. Aber er läßt den Sohn ziehen, und nun erwächst ihm die einzige Aufregung in seinem sonst eintönigen Leben: er gerät in einen Konflikt, der mit dem von Käthchens Vater einige Ähnlichkeit hat. Der Bauernsohn Dietrich verliebt sich nämlich in ein adeliges Fräulein, das er in jenen pietistischen Sitzungen kennen gelernt hat, und will sie hinter dem Rücken seines Vaters und ihrer Verwandten heiraten. Also dasselbe Motiv der Mißheirat, nur mit Umkehrung der Geschlechter, wie wir

es im Käthchen angedeutet finden. Der Vater nimmt das Ereignis nicht ruhig hin. „Hei! ihr nichtsgutige Weißnaſen, wollt klüger und frömmer ſein, als der große Gott da droben im hohen Himmel," äußert er ſich einem Freunde Dietrichs gegenüber, mit derſelben Vorliebe für derbe, volkstümliche Ausdrücke, wie ſie den Reden des Heilbronner Waffenſchmiedes eigen iſt. „Da iſt nun meinem Dietrich der Kopf verdreht; da dünkt er ſich nun viel beſſer als ſein alter Vater; glaubt, er ſäß' droben, unſerm lieben Herrn Gott zu Füßen, und hängt ſich an eine adeliche Jungfer." „Ich bin alt und grau geworden, und das mit Ehren," ruft er aus, ſo wie Käthchens Vater auf ſeine „drei und funfzig Jahre" pocht. „Guck! mein Junge hat ſich nun für ſein Lebtag verlappert, der Fehler kann nicht mehr geändert werden! das heißt, wenn er ſie kriegt, die Fröle" u. ſ. w. Aber das Ganze nimmt eine bequeme Wendung zum Guten, das Fräulein verzichtet auf alle Vorrechte ihrer Stellung und wird ſchlichte Bauersfrau, ihr Bruder iſt damit einverſtanden, und die beiden Eheleute führen nun nach Rouſſeauſchem Rezepte ein glückliches Daſein. Ihr älteſter Sohn iſt Samuel Theobald, der Held des Romanes. Er wird frühzeitig einem Pietiſten zur Erziehung übergeben, entflieht aus dem Hauſe des Erziehers in einen einſamen Wald, kommt in eine Köhlerhütte [1]), verliert

[1]) Die Szene: Köhlerhütte im Gebirg (II, 4) ſcheint mir eher aus der Tradition des Ritterdramas als aus Stillings

aber bald den Geschmack am Einsiedlerleben und kehrt zurück, macht eine abenteuerreiche Jugend durch und bezieht endlich die Universität Altdorf, um Medizin zu studieren. Hier lernt er eines Tages auf einem Spaziergange eine Witwe mit ihrer Nichte, Sannchen Blond, kennen. Samuel Theobald, dem die beiden Damen, besonders die jüngere, sehr gut gefallen, wird mit der Zeit näher mit ihnen bekannt und gelangt zuletzt zum Entschlusse, Sannchen zu heiraten. Seit jenem Spaziergang aber geht mit Sannchen eine merkwürdige Veränderung vor. Sie wird still und in sich gekehrt. Die Ursache hievon weiß sie auf Befragen ihrer Tante nicht anzugeben. Bald darauf hat sie einen visionartigen Traum, in welchem Christus und Satan um ihre Seele streiten. Dieser regt sie so auf, daß sie an einem starken Fieber erkrankt. Theobald wird an ihr Lager gerufen. Demütig empfängt ihn die Kranke: „Ich armer Wurm, ich sündhaftes Geschöpf, bin nicht wert, daß mich ein solcher Mann besucht." Nach acht oder zehn Tagen zeigt sich ihr Zustand in ganz neuem Lichte. Sie gerät in eine Erstarrung des ganzen Körpers, „sie lag auf dem Rücken, und hatte die Hände auf der Brust gefalten", und hat nun ausgesprochene Visionen religiöser Natur, die sich von nun an täglich um dieselbe Stunde wiederholen. Nach einer solchen, die besonders feierlich war, er-

Roman genommen. (Vgl. Brahm, Das deutsche Ritterdrama S. 157.)

klärt ſie, Jeſus werde ſie dieſe Nacht beſuchen und ihr etwas ſehr Wichtiges ſagen. Theobald und die Tante bleiben auf ihren Wunſch wach. Nach Mitternacht, als die Viſion vorüber, erfährt Theobald, daß das Vorausgeſagte richtig eingetroffen ſei. Da „empfand er eine tiefe Rührung in ſeiner Seele" und ſagt lächelnd: „Madmoiſelle, ich weiß es, was Ihnen der Herr Jeſus geſagt hat." „Wiſſen Sie's?" „Ja, ich weiß es, wir ſollen uns heiraten, hier iſt meine Hand!" Hier iſt es alſo Chriſtus ſelbſt, der ihr den Bräutigam zuführt, wie den Grafen von Strahl ein Cherub in Käthchens Kämmerlein führt, nachdem ſie Gott den Abend zuvor gebeten, ihr den Bräutigam im Traume zu zeigen. Bald trennen ſich die ſo ſeltſam Verlobten, Sannchen kehrt ins Elternhaus zurück und verfällt dort wieder in die alte Schwermut, gegen die kein Mittel helfen will. Endlich gelingt es einem ehrwürdigen Landpfarrer, Sannchen zur Entdeckung ihres Geheimniſſes zu bewegen, er übernimmt die Vermittlung zwiſchen Theobald und Sannchens Eltern und gelangt zu dem Schluſſe, „daß ſich beide junge Leute heiraten müßten, oder Sannchen würde darüber zu Grunde gehen." Die Hochzeit wird ohne Geräuſch vollzogen, und Sannchen iſt geheilt [1]).

[1]) Aus dem weiteren Verlaufe des Romans wäre nur noch erwähnenswert, daß Samuel Theobald wegen Zauberei und ſchwarzer Künſte angeklagt und ſogar beſchuldigt wird, mit dem Teufel in Verbindung zu ſtehen, was Kleiſt ver-

Ich habe mich bei der Darlegung der Beziehungen zwiſchen Stillings Roman und Kleiſts Drama länger aufgehalten, als dies vielleicht unbedingt nötig ſcheinen könnte, damit man ſehe, wie Kleiſt ſeiner Quelle gegenüber ſelbſtändig verfahren iſt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er bedeutende Elemente ſeiner Dichtung aus dieſem Romane genommen hat, aber er hat ſie in einen ganz anderen Zuſammenhang gebracht und in ein ganz anderes Licht geſtellt, ſo daß ſie als etwas Neues und Selbſtändiges erſcheinen. Der wichtigſte Zug, den das Käthchen von Sannchen ueben anderen erhalten haben kann, ſcheint mir der, daß ſie nur in der Nähe des Geliebten ſich wohl fühlt, von ihm getrennt aber in einen Zuſtand von Schwermut verfällt. Theobald, der ohne Zweifel Berührungspunkte mit dem alten Hans Theobald des Romanes hat, übernimmt gleichzeitig die Rolle des Dorfpfarrers, wenn er es wagen will, den Grafen um ein noch ſo beſcheidenes Plätzchen für ſeine Tochter in deſſen Nähe zu bitten, und hinzufügt: „Es iſt beſſer, als daß ſie vor Gram vergehe" (III, 15). Die Viſion hat Kleiſt ihres religiöſen Charakters entkleidet, wenngleich die Lichtgeſtalt des Cherubs noch an das Urbild bei Stilling erinnert. Vielleicht iſt auch der Cherub, der Käthchen beim Einſturz des brennenden Schloſſes beſchirmt (III, 14),

---

anlaßt haben konnte, ſeinen Theobald dieſelben Anſchuldigungen gegen Wetter erheben zu laſſen.

auf Rechnung der religiösen Visionen im „Theobald" zu setzen. Jedenfalls bildet dieser Roman eine Quelle für die traumhafte Vision Käthchens und hat, wenn er sie nicht direkt veranlaßt hat, so doch zu ihrer realen Ausgestaltung wesentlich beigetragen.

Kehren wir nun wieder zu dieser Szene unter dem Holunderstrauche zurück. Bonafous (S. 248) nennt sie die Hauptszene des Stücks. Von ihr aus verbreitet sich ja auch Klarheit über vieles, was dem Zuhörer und den handelnden Personen bisher dunkel gewesen war. Daß sie zu den Teilen des Dramas gehört, an die Kleist zuerst gedacht, sucht Brahm (S. 264) nachzuweisen. Nach ihm hätten dem Dichter, der vor allem auf die Charakteristik ausging, und dem daher von Anfang an die Hauptfiguren deutlicher vor Augen standen, als das Gefüge der Handlung, zuerst „die hell beleuchteten Gipfel der Dichtung" vorgeschwebt, nämlich die Feuerprobe, der duftende Holunderbusch und das Gepränge des Hochzeitszuges mit Käthchens Erhöhung, Kunigundens Demütigung. Für die erste dieser Szenen, die nichts als eine Weiterführung jener Wasserprobe ist, und für die letzte, die durch das Hereinziehen von Motiven des Ritterdramas und des deutschen Märchens dramatisch gehoben wird, läßt sich die angeführte Ballade vom Grafen Walter sofort heranziehen, für die Traumszene versagt sie gänzlich. Aber ich glaube auch nicht, daß die Ausführungen Schuberts und der Stillingsche Theobald die Traumszene un-

mittelbar hervorgerufen haben, obwohl sie ja Hilfen dafür dem Dichter boten.

Mir scheint vielmehr, daß Kleist für seine wichtigste Szene bereits ein Modell gehabt hat, als er noch nicht daran dachte, den Somnambulismus in sein Stück einzuführen, ein Modell vielleicht, das geeignet war, ihn erst auf diese Idee zu bringen. Das würde der Arbeitsweise Kleists vollkommen entsprechen. Kleist liebte das Seltsame, Außergewöhnliche. Mit Recht weist Bonafous (S. 412) darauf hin, daß die Frage: „Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?" bei Kleist in den verschiedensten Gestalten wiederkehrt. Diese Vorliebe für das Seltsame leitete ihn auch bei der Wahl seiner Stoffe. Entweder griff er einen von Haus aus merkwürdigen Stoff auf, oder er suchte einen einfachen zu einem merkwürdigen Problem umzugestalten. Den letzteren Vorgang haben wir gegenüber der Ballade vom Grafen Walter bereits beobachten können. Ähnlich hat er beispielsweise in der „Marquise von O . . ." (wenn wir mit Brahm und Bonafous Montaignes Erzählung als die Quelle annehmen wollen) einen ganz rohen Stoff in ein Gebiet hinübergeleitet, von dem, wie Otto Ludwigs Novelle „Maria" zeigt, zum Somnambulismus nur ein Schritt war. Das alles wird uns berechtigen, auch für die Traumszene eine Quelle anzunehmen, zu welcher der Somnambulismus als etwas Sekundäres hinzugekommen ist. Eine solche glaube ich nun in einer englischen Ballade (Ramsays

Tea-table miscellany 2,25) gefunden zu haben. In England ſcheint dieſe ſehr beliebt geweſen zu ſein (vgl. Herder, Von deutſcher Art und Kunſt, Suphans Ausgabe 5, 163); daß ſie es auch in Deutſchland war, beweiſen die Überſetzungen von Herder (Heinrich und Kathrine, a. a. O. 25, 166) und Eſchenburg (Lord Heinrich und Käthchen, Leipziger Muſenalmanach 1776, S. 115, abgedruckt Urſinus, Balladen, Berlin 1777). Da beide dem Inhalte nach vollkommen übereinſtimmen, laſſe ich wegen des darin vorkommenden Namens „Käthchen" lieber die Eſchenburgs folgen:

Lord Heinrich und Käthchen

Eine Romanze nach dem Engliſchen

In England war vor langer Zeit
Lord Heinrich wohl bekannt,
Kein Ritter, ihm an Ruhme gleich,
War durch das ganze Land.
Für Ehre nur, durch Mut erkämpft,
Entbrannten ſeine Triebe,
Und keines Mädchens Reiz bewog
Sein kaltes Herz zur Liebe.

Ein ſchön'res Kind, als Käthchen, ward
Im Dorfe nie geſehn;
Der Morgen iſt ſo heiter nicht,
Die Roſe nicht ſo ſchön.
Ihr Stand war niedrig; doch vermocht'
Sie jeden zu entzücken;
Kein Jüngling, der ſie ſah, entging
Der Macht in ihren Blicken.

Doch matt wird bald des Auges Glanz,
Die Wange welk und bleich,

Und all ihr Liebreiz ſtirbt dahin,
Nicht mehr ſich ſelber gleich;
Kein Mittel hilft, und niemand weiß
Den Urſprung ihrer Plage;
Mit Seufzern, Tränen, kurzem Schlaf
Verlebt ſie Nächt' und Tage.

Einmal im Traume ſchrie ſie laut:
Ach Heinrich! ich vergeh'!
Verlaſſ'nes Mädchen! — — O! daß ich
Nie meine Qual geſteh'!
Das iſt der armen Mädchen Pflicht,
Die Wahrheit zu verſtecken,
Eh' will ich ſterben tauſendfach,
Als meine Lieb' entdecken.

Und eine Freundin hört' ihr zu,
Und lief zu Heinrichs Haus;
Nun, Mylord, ſprach ſie, haben wir,
Was Käthchen quält, heraus.
Noch keiner wußte, was ſo ſehr
Das arme Kind betrübe;
Sie ſagt's im Traum, und liegt nun da,
Und ſtirbt — für Sie — aus Liebe!

Und in des edeln Heinrichs Herz
Drang Lieb' und Mitleid ein.
Unglücklich Mädchen! rief er aus;
Doch iſt die Schuld nicht mein.
Zu blödes Kind! o! wenn ich je
Dein Herz erraten hätte! — —
Ich rette dich — — Und, wie ein Pfeil,
Flog er zu ihrem Bette.

Wach auf! ſo rief er, liebevoll,
Wach auf! Dir ruft dein Freund.
Hätt' ich dein liebend Herz gekannt,
Du hätteſt nie geweint!

Dein Heinrich ruft dir; komm, laß ſich
Dein Reiz aufs neu beleben!
Ich ſchütze vor Verzweifelung
In meinem Arm dein Leben.

Sie hob, durch ſeine Stimm' erweckt,
Ihr ſinkend Haupt, blickt' auf
Zum längſt geliebten Jüngling hin,
Und fuhr vom Lager auf,
Und rief, indem ſie ſeinen Hals
Mit brünſt'gem Arm umfaßte:
„Du willſt mich lieben? — willſt du das,
Mein Heinrich?" — und erblaßte.

Hier wie bei Kleiſt ein ſtolzer Adeliger, hier wie dort ein Mädchen niederen Standes, das dieſen liebt, aber ſcheinbar ohne Erwiderung. „Ein ſchön'res Kind, als Käthchen, ward im Dorfe nie geſehn," heißt es in der Ballade; und ähnlich ſagt bei Kleiſt Theobald von ſeiner Tochter: „Ein Weſen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken." Daß ſie jeden zu entzücken vermochte, wird vom Käthchen der Ballade ausgeſagt, und bei Kleiſt heißt es: „Vettern und Baſen, mit welchen die Verwandtſchaft ſeit drei Menſchengeſchlechtern vergeſſen worden war, nannten ſie auf Kindtaufen und Hochzeiten ihr liebes Mühmchen, ihr liebes Bäschen; der ganze Markt, auf dem wir wohnten, erſchien an ihrem Namenstage und bedrängte ſich und wetteiferte, ſie zu beſchenken; wer ſie nur einmal geſehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, ſchloß ſie acht folgende Tage lang, als ob ſie ihn gebeſſert hätte, in ſein Gebet ein."

„Kein Jüngling, der sie sah, entging der Macht in ihren Blicken," hören wir in dem Gedichte weiter, und Theobald erzählt, daß nun schon „fünf Söhne wackerer Bürger, bis in den Tod von ihrem Werte gerührt," um die Fünfzehnjährige angehalten, und daß die Ritter, die durch die Stadt zogen, „weinten, daß sie kein Fräulein war". Doch bald trübt sich der Glanz ihres Auges, und sie welkt dahin. „Kein Mittel hilft, und niemand weiß den Ursprung ihrer Plage", wird hinzugefügt, und ebenso berichtet Theobald: „Kein Mensch vermag das Geheimnis, das in ihr waltet, ihr zu entlocken." Und nun verrät das Käthchen der Ballade sein Geheimnis unfreiwillig im Traume, sowie wir bei Kleist die Lösung des Rätsels erst aus dem Munde des schlafenden Käthchens vernehmen. Da wird denn auch das kalte Herz Lord Heinrichs von Liebe gerührt und er eilt an das Lager der Schlafenden, wie wir auch beim Grafen von Strahl eine völlige und bleibende Umstimmung erst von der Traumszene an feststellen können. Hier hatte Kleist etwas, was von dem Hergebrachten abwich. Ein Weib, das dem Manne seine Liebe gesteht, und noch dazu, ohne es zu wollen, gesteht, das war in der Tat etwas Neues, „ein seltsamer Vorfall". Wenn Kleist nicht schon früher, dem Geiste seiner Zeit folgend, auf den Gedanken verfallen war, Käthchen zur Somnambule zu machen, so lag es jetzt sehr nahe, der Liebe Käthchens einen Zug des Unfreiwilligen, Geheimnisvollen zu ver-

leihen. Dann hätte ſich alſo erſt von dieſer Traumſzene aus das ſomnambuliſtiſche Element über das ganze Stück verbreitet. Daß es nicht von allem Anfang an beabſichtigt war, ſcheint mir aus dieſer Szene ſelbſt deutlich hervorzugehen. Käthchen ſchläft bereits, als der Graf auftritt. Wollen wir nun ihren Schlaf als einen hypnotiſchen betrachten — (und das müſſen wir nach dem früher Geſagten) — ſo ſteht dieſe Tatſache mit den Erfahrungen auch der damaligen Wiſſenſchaft in direktem Widerſpruch. Man könnte einwenden, daß es nach allen Geſetzen des Schönen unmöglich ſei, den Grafen auf der Bühne die Manipulationen eines Hypnotiſeurs ausführen zu laſſen. Gewiß; aber das wäre auch gar nicht nötig geweſen. Wir ſahen ſchon in der Femgerichtsſzene Käthchen unter dem Einfluſſe einer hypnotiſchen Suggeſtion, ohne daß von einer magnetiſchen Einſchläferung irgendwo die Rede wäre. Aber hier liegen die Dinge ganz anders. Käthchen erſcheint in der Verſammlung und fällt, da ſie den Grafen erblickt, aufs Knie. Man kannte ſchon zu Kleiſts Zeiten jene Hypnoſe, welche durch bloßen perſönlichen Einfluß, ohne jede Berührung ausgeübt wird[1]), und mit einer ſolchen hätten wir es dann in der Femgerichtsſzene zu tun. In der Traumſzene kann natürlich auch davon nicht die Rede ſein. Daß Kleiſt

[1]) Gmelin, Materialien für die Anthropologie 1, 204: „Nur allein dadurch, daß ich vor ihr ſtund, ſetzte ich ſie in Kriſe.“ Vgl. auch ebenda 1, 224, Funck S. 21 ff.

aus Mangel an wissenschaftlicher Kenntnis des Problems sich diesen Widerspruch habe zu Schulden kommen lassen, dürfen wir nach dem oben Ausgeführten nicht annehmen. So bleibt uns nur die Erklärung übrig, daß in dem Dichter das Bild jenes Traumes in der Ballade so stark vorgeherrscht habe, daß er den durch das spätere Hereinziehen des Somnambulismus sich ergebenden Widerspruch entweder nicht merkte, oder (und das mit Recht) für poetisch erlaubt hielt. Auch die Mitteilung Gottschalks: „einmal, daß sie einen Schlaf hat wie ein Murmeltier; zweitens, daß sie wie ein Jagdhund immer träumt, und drittens, daß sie im Schlaf spricht," scheint mir aus der Erinnerung an jene Ballade hervorgegangen zu sein. Wir hätten also, wenn meine Ausführungen richtig sind, in der Ballade „Lord Heinrich und Käthchen" das Mittelglied zwischen der Ballade vom Grafen Walter einerseits und Schubert und Stilling anderseits zu erblicken, und zwar wahrscheinlich diejenige Quelle, welche Kleist zur Einführung des Somnambulismus in seine Dichtung direkt anregte [1]).

[1]) Allerdings könnte man sich auch eine umgekehrte Ordnung der Einwirkungen, nämlich: Eschenburg, Schubert, Stilling, Bürger denken, so daß Kleist zuerst die Traumszene somnambulistisch umkleidete und dann bei Bürger passendes Material für die übrige Handlung fand. In welcher Reihenfolge Kleist mit seinen Quellen bekannt und von ihnen angeregt wurde, wird eine offene Frage bleiben müssen.

Nun bleibt noch ein Punkt jener Traumszene zu erörtern. Der Graf erinnert sich nämlich, in derselben Silvesternacht den gleichen Traum gehabt zu haben, der auch in den kleinsten Einzelheiten mit dem Käthchens übereinstimmt. Schon viel früher (II, 9) hören wir die alte Haushälterin Brigitte davon erzählen. Der Graf war nach einer „seltsamen Schwermut, von welcher kein Mensch die Ursache ergründen konnte", an einem schweren Nervenfieber erkrankt. Er wolle gern sterben, so phantasiert er, denn das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben, sei nicht vorhanden. Da erscheint ihm ein Engel und verspricht ihm, in der Silvesternacht ihn zu dem Mädchen zu führen. Und in dem Augenblicke, da das Jahr wechselt, starrt er, als ob er eine Erscheinung hätte, ins Zimmer, „streckt alle Glieder von sich, und liegt wie tot". „Wir horchten an seiner Brust," erzählt die Alte, „es war so still darin, wie in einer leeren Kammer. Eine Feder ward ihm vorgehalten, seinen Atem zu prüfen: sie rührte sich nicht. Der Arzt meinte in der Tat, sein Geist habe ihn verlassen; rief ihm ängstlich seinen Namen ins Ohr; reizt' ihn, um ihn zu erwecken, mit Gerüchen; reizt' ihn mit Stiften und Nadeln, riß ihm ein Haar aus, daß sich das Blut zeigte; vergebens: er bewegte kein Glied und lag wie tot." Später aber erwacht er wieder, und auf die Frage seiner Mutter, wo er gewesen, versetzt er mit freudiger Stimme: „Bei ihr, die mich liebt! bei der Braut, die mir der Himmel

beſtimmt hat! geh, Mutter, geh, und laß nun in allen Kirchen für mich beten; denn nun wünſch' ich zu leben." Und von Stund an erholt er ſich, und „ehe der Mond ſich erneut, iſt er ſo geſund wie zuvor". Dieſe Erzählung der alten Brigitte fehlt in der erſten Bearbeitung im „Phöbus" gänzlich. An einen Doppeltraum wird zwar Kleiſt auch damals ſchon gedacht haben[1]), aber jedenfalls hätten wir auch von dieſem erſt in der Traumſzene etwas erfahren, gewiß zum Vorteile des Ganzen. Dabei bleibt noch der unerklärliche Widerſpruch, daß derſelbe Traum, von dem die ganze Strahlburg ſich erzählt, und der auf Käthchen eine ſo tiefgehende Wirkung ausübt, bei Wetter ganz in Vergeſſenheit geraten iſt.

Du Prel erklärt die Erſcheinung des Doppeltraumes ſo, daß Käthchen jenen Traum, worin ſie fernſehend den künftigen Bräutigam erblickt, „in unbewußter Fernwirkung auf den Grafen übertragen hat". Mir ſcheint das Gegenteil davon richtig. Nicht Käthchen erſcheint ja dem Grafen, ſondern umgekehrt. Sagt er doch ſelbſt:

Nun ſteht mir bei, ihr Götter! ich bin doppelt!
Ein Geiſt bin ich und wandele zur Nacht! — —

---

[1]) Hier hatte Kleiſt ein literariſches Vorbild in Wielands Oberon. Rezia erſcheint dem träumenden Hüon (Oberon III. 58 ff.), Hüon der träumenden Rezia an der Seite Oberons, wie bei Kleiſt der Cherub den Grafen einführt. Beide verlieben ſich ſofort ineinander, ohne ſich bis dahin zu kennen.

Was mir ein Traum ſchien, nackte Wahrheit iſt's:
Im Schloß zu Strahl, todkrank am Nervenfieber,
Lag ich danieder und hinweggeführt
Von einem Cherubim beſuchte ſie
Mein Geiſt in ihrer Klauſe zu Heilbronn!

Hier wird noch dazu ausdrücklich behauptet, daß wir es nicht mit einem Traume, ſondern mit einer wirklichen Erſcheinung zu tun haben. — Trotzdem erſt vor kurzem Kants „Träume eines Geiſterſehers" wie ein reinigendes Gewitter in den Nebeldunſt des Köhlerglaubens gefahren waren, gab es damals, auch in wiſſenſchaftlichen Kreiſen, noch Leute, welche allen Ernſtes daran glaubten, daß die Seele (oder um mit Kleiſt zu ſprechen: der Geiſt) unter gewiſſen Bedingungen ſich vom Körper loslöſen und anderen leibhaftig und ſichtbar erſcheinen könne. Gerade hier zeigte ſich deutlich, wie gefährlich halbe wiſſenſchaftliche Erkenntnis iſt, als der Myſtizismus und Charlatanismus die neuen Lehren der Naturwiſſenſchaft für ihre Zwecke ausbeuteten. So hat u. a. Stilling, geſtützt auf die Theorien des tieriſchen Magnetismus und anderer mit dieſem verwandter Erſcheinungen, tatſächlich eine ganz abenteuerliche „Theorie der Geiſterkunde" (1809) aufgebaut. Hier werden wir auch die Erſcheinung Wetters anzuknüpfen haben.

Sehen wir aber zunächſt, wie Schubert, den wir als Gewährsmann Kleiſts ſchon einmal kennen lernten, ſich über derartige Fälle äußert: „Der Magnetis-

mus, welcher nicht ſelten ein Erſtarren der Glieder wie im Tode, und andere, hiemit verwandte Symptome zur erſten Wirkung hat, iſt auch hierin das im kleinen, was der Tod im großen und auf eine vollkommene Weiſe iſt. Auch Ohnmachten und der noch tiefer mit dem Tod verwandte Scheintod ohne Bewußtſein zeigen ſich öfters, ſo wie ſie zuweilen von einem gleichen, oder vielmehr noch viel höheren Wonnegefühl begleitet ſind als der Somnambulismus, nicht minder heilſam als der magnetiſche Schlaf, und die aus ihm Erwachenden ſind meiſt von der vorhergegangenen Krankheit, die ſie in dieſen Zuſtand verſetzt, vollkommen befreit, ja auf eine unbegreifliche Weiſe geſtärkt" (a. a. O. S. 300).

Es iſt das Krankheitsbild Wetters, das wir hier in großen Zügen vor uns haben. Der Graf iſt nicht in normalem Zuſtande, ſondern er liegt „todkrank am Nervenfieber", und erſt in dieſem Zuſtande der Störung des Nervenſyſtems verfällt er in den von Schubert geſchilderten Scheintod, deſſen unbegreifliche heilkräftige Wirkung auch nicht ausbleibt. Wir haben alſo den Rahmen hier vorgezeichnet, nur über den realen Inhalt jenes „Wonnegefühls" läßt uns Schubert im Dunkeln. Hier kann Stilling aushelfen. In ſeinem oben genannten Werke (§ 100) beſpricht er mit großer Ausführlichkeit den Fall, daß ſich „ein Menſch bei lebendigem Leibe an einem entfernten Ort zeigen kann". Stilling ſind Beiſpiele bekannt, „daß Kranke eine unbeſchreibliche

Sehnſucht bekamen, einen gewiſſen Freund oder Freundin zu ſehen; bald darauf gerieten ſie in Ohnmacht, und während der Zeit erſchienen ſie dem entfernten Gegenſtand ihrer Sehnſucht". Ein Beiſpiel dafür wird auch angeführt, welches aber zu unſerem Falle keine nähere Beziehung hat, als daß der Betreffende, während er einem weit entfernten Bekannten erſcheint, „wie ein Toter" auf ſeinem Kanapee liegt. Alſo dieſelbe Urſache und Wirkung wie bei Kleiſt. Auch Graf Wetter wird von einer „unbeſchreiblichen Sehnſucht" erfaßt, auch bei ihm zeigt ſich eine Art räumlicher Doppelheit ſeiner Natur, ſein „Geiſt" erſcheint in Käthchens Kammer, während er gleichzeitig ſcheintot auf ſeinem Schloſſe zu Strahl liegt. Hatte Schubert das Motiv des Scheintodes und der durch ihn bewirkten Heilung hergegeben, ſo konnte Kleiſt bei Stilling oder in ähnlichen Schriften die mit dem Scheintode verbundene gleichzeitige Erſcheinung an einem anderen Orte entnehmen.

Zuletzt erübrigt uns noch, auf einen Faktor hinzuweiſen, der neben der beſprochenen Vorliebe für das Seltſame dem Dichter die Verwendung des Somnambulismus nahe legte, — ſeine Auffaſſung von der Stellung der Frau. Dieſe iſt ihm dem Manne gegenüber ein Weſen untergeordneter Gattung. Ihre einzige Beſtimmung iſt die: „Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menſchen zu erziehen" (Biedermann S. 85), ihre ganze Aufklärung: „vernünftig über die Beſtimmungen ihres

irdiſchen Lebens nachdenken zu können" (a. a. O. S. 79). Vollends in der Liebe iſt Kleiſt ein egoiſtiſcher Tyrann. „Vertraue Dich mir ganz an!" ſchreibt er an ſeine Braut Wilhelmine von Zenge (S. 26). „Setze Dein ganzes Glück auf meine Redlichkeit! Denke, Du wäreſt in das Schiff meines Glückes geſtiegen mit allen Deinen Hoffnungen, Wünſchen und Ausſichten. Du biſt ſchwach, mit Stürmen und Wellen kannſt Du nicht kämpfen, darum vertraue Dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen hat, der die Geſtirne des Himmels zu ſeinen Führern zu wählen, und das Steuer des Schiffes mit ſtarkem Arm, mit ſtärkerem gewiß, als Du glaubſt, zu lenken weiß!" Aber Kleiſt will nicht nur der Steuermann ſein, der die äußeren Schickſale der Geliebten lenkt, er will ſie auch ganz und gar nach ſeinem Sinne erziehen. „Wäre ein Mädchen auch noch ſo vollkommen, iſt ſie fertig, ſo iſt es nichts für mich. Ich ſelbſt muß es mir formen und ausbilden" (S. 57).

Daß Kleiſts Anſchauungen auch in ſeinen Dichtungen hervortreten, iſt ſelbſtverſtändlich. Schon in den Schroffenſteinern ſtellt Ottokar-Kleiſt an ſeine Geliebte die Forderung:

Willſt du's? — — — Mit mir leben?
Feſt an mir halten? Dem Geſpenſt des Mißtrauns
Das wieder vor mir treten könnte, kühn
Entgegenſchreiten? Unabänderlich,
Und wäre der Verdacht auch noch ſo groß,

Dem Vater nicht, der Mutter nicht ſo traun,
Als mir?

Alkmene, das Muſter weiblicher Treue, „vor deren Seele nur ſtets des Ein und Einz'gen Züge ſteh'n", nennt Brahm eine „Vorſtudie zum Käthchen" (S. 150). Nur in der Pentheſilea hat der Dichter andere Wege betreten, — dafür will er nun im Käthchen „die Kehrſeite der Pentheſilea, ihren anderen Pol" ſchildern, „ein Weſen, das ebenſo mächtig iſt durch Hingebung, als jene durch Handeln". Iſt Pentheſilea dem Untergange geweiht, weil ſie die dem Weibe zugemeſſenen Schranken übertreten hat, ſo wird das Käthchen von Heilbronn für ſeine willenloſe Hingebung, für ſeine opferfreudige, unwandelbare Treue belohnt mit einer plötzlichen Wendung ſeines Schickſals, wie etwa die Griſeldis des Volksbuches, oder das Schneewittchen des deutſchen Märchens[1]), das an ſeiner Stiefmutter eine ebenſo böſe Feindin hat, wie Käthchen an Kunigunde. In der Ballade vom Grafen Walter hatte Kleiſt ein ſolches Weſen kennen gelernt, deſſen Treue aus allen, auch den ſchwerſten Prüfungen rein hervorgeht, wie lauteres Gold. Aber das ge-

[1]) Die Volksbücher konnten Kleiſt damals durch die 1807 erſchienene begeiſterte Schrift von Görres, „Die teutſchen Volksbücher", nahegelegt worden ſein. Für das Märchenhafte verweiſt S. Rahmer (Das Kleiſt-Problem. Berlin 1903) auf ein Flugblatt, das Kleiſt auf einem Jahrmarkt gekauft hatte, und deſſen Böttiger in der Dresdner Abendzeitung vom 15. Dezember 1819 erwähnt.

nügte einem Dichter wie Kleist nicht. Eine außergewöhnliche Neigung sollte auch außergewöhnlich motiviert werden. Da erschloß sich ihm nun im Somnambulismus jene rätselhafte Macht, die im stande ist, den Menschen seines Willens zu entäußern und ihn dem Willen eines anderen vollkommen gefügig zu machen. Hier hatte er, was er brauchte, und mit der Kühnheit des poetischen Psychologen griff er zu. Aus der rauhen Wirklichkeit, wo seine Ansichten so viel Widerspruch begegneten, zog er sich zurück in jene noch unerforschten Regionen, in denen seine Träume Wahrheit zu werden versprachen, aus der Gegenwart floh er in jene damals so gepriesenen Zeiten, da man noch mit Kinderaugen in die Welt schaute und in naiver Empfänglichkeit allerorten das Walten übernatürlicher Mächte erblickte. Beidemal folgte er der Strömung der Zeit, wie wir uns ja überzeugen konnten, daß das Stück aus der Zeit und den Anschauungen des Dichters hervorgegangen ist. Aber Kleist gehörte nicht zu jenen kleinen Geistern, die ohne Rest in ihrer Zeit aufgehn. Wenn wir sein Käthchen mit den Vorbildern vergleichen, so merken wir, wie viel aus dem eigenen Innern des Dichters hinzugekommen ist, um diese trotz der verschiedenen Vorbilder so einheitliche Gestalt ins Leben zu rufen.

Wir erinnern uns an Prometheus, den edelsten und unglücklichsten aller Himmelsstürmer, wenn wir Kleist dem Größten unseres Volkes den Lorbeer

ſtreitig machen ſehen. Und wie jener trotzige Titane kühn Menſchen formte nach ſeinem Bilde, ſo hat Kleiſt der deutſchen Bühne in ſeinem Käthchen eine ganz eigenartige Geſtalt geſchaffen, — nach ſeinen ſchönſten Träumen.

Der Prinz von Homburg

In der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1800 befand sich unter anderen ein aufsehenerregendes Bild des Braunschweiger Malers Kretschmar, „Der Große Kurfürst und der Prinz von Homburg" betitelt. Dieses Bild ist heute verschollen, obgleich es der König angekauft hat. Wir besitzen nur eine Beschreibung des Gemäldes im Katalog der königlichen Akademie vom Jahre 1800, die sich ziemlich eng an die bekannte Legende in den Memoiren Friedrichs des Zweiten anschließt und der wir folgendes entnehmen: „Die Verwüstungen der Schweden in der Mark riefen den Großen Kurfürsten vom Rheine, wo er gegen die Franzosen focht, schnell seinen Erbstaaten zu Hilfe. Unerwartet plötzlich erschien er, eroberte Rathenau und lieferte die entscheidende Schlacht bei Fehrbellin (19. Jänner 1673), in welcher sein ganzes Heer aus Reitern bestand, deren Avantgarde der feurige, unternehmende Prinz von Hessen-Homburg führte. Ohnerachtet des strengsten Befehles, sich in nichts Entscheidendes einzulassen, hatte ihn sein Feuer hingerissen. Friedrich Wilhelm rettete den Sieg und das Vaterland. Nach der Schlacht waren die Feldherren um den Kurfürsten versammelt, schüchtern stand der Prinz von ferne.

Der Kurfürſt rief ihn zu ſich und ſagte: ‚Wenn ich nach der Strenge der Kriegsgeſetze mit Ihnen verfahren wollte, ſo hätten Sie das Leben verwirkt; allein Gott behüte mich, daß ich einen ſo ſchönen Tag mit dem Blute eines Prinzen beflecken wollte, der eines der vornehmſten Werkzeuge meines Sieges geworden iſt.‘“ (Vgl. Duſchinsky, Über die Quellen von Kleiſts Prinzen von Homburg. Zeitſchrift f. d. öſterr. Gymnaſien, 52. Jahrg., S. 209.)

Kleiſt weilte zu Ende dieſes Jahres in Berlin. Wir wiſſen nicht, ob er dieſes Bild geſehen hat. Aber wir werden wohl annehmen dürfen, daß er, der damals die Berliner Theater und Panoramen fleißig beſuchte, und der uns bei anderen Gelegenheiten als eifriger Galeriebeſucher bekannt iſt, auch an der Kunſtausſtellung nicht achtlos vorübergegangen ſein wird. Und da mußte ihn gerade dieſes Bild zu ſinnender Betrachtung feſſeln.

Kleiſt hatte durch ſeine Würzburger Reiſe eine ungeheure Bereicherung ſeines Innenlebens erfahren. Kräfte, die bisher regungslos geſchlummert hatten, wurden in ihm frei, und er arbeitete förmlich ſyſtematiſch darauf hin, ſie zu hegen und alles, was ihm in den Weg kam, mit Beziehung auf ſein Leben und ſeinen Lebenszweck zu betrachten, wie er ja auch an ſeine Braut die Forderung ſtellte, aus jedem noch ſo geringfügigen Ereignis ihres alltäglichen Lebens „moraliſche Revenüen“ zu ziehen. Er ſtand damals an einem wichtigen Wendepunkte ſeines Lebens.

Sollte er doch eine Stellung finden, die ihn und seine zukünftige Familie ernährte. Vor zwei Jahren hatte er den Beruf, der ihm durch die Tradition seiner Familie zugewiesen war, als ein unerträgliches Joch abgeschüttelt. Aber was sich ihm an seiner Stelle bot, vermochte ihn nicht zu befriedigen. Alles gärte in ihm. Pläne und Gegenpläne wirbelten ihm durch den Kopf, aber keiner hatte die Kraft, sich an der Oberfläche zu halten. Er schloß sich nach berühmtem Muster tagelang in sein Zimmer ein, doch als er es verließ, war er mit sich ebensowenig im reinen als vorher. Klar war ihm nur, daß er „seltene Fähigkeiten" besaß, aber er wußte noch nicht, wohin sie ihn führen würden. Klar war ihm ferner, daß weder der Dienst, den er vor kurzem erst provisorisch angetreten hatte, noch irgend ein anderer Beruf, den er hätte ergreifen können, für ihn paßte. Aus dieser Stimmung heraus schreibt er seiner Schwester das stolze Wort: „Wenn der König meiner nicht bedarf, so bedarf ich seiner noch weit weniger. Denn mir möchte es nicht schwer werden, einen andern König zu finden, ihm aber, sich andere Untertanen aufzusuchen." Wie weit ist dieses köstliche Selbstbewußtsein entfernt von der entsagungsvollen Disziplin des Soldatenberufs! Aber gerade jetzt warf diese dunkle Zeit des Kasernen- und Kriegerlebens zum ersten Male ihre Schatten auf den Weg, den der junge Kleist zu beschreiten im Begriffe war. Mitten unter den spitzfindigen Theoremen, mit denen

er ſeinen Entſchluß, kein Amt zu nehmen, Braut und Schweſter begreiflich zu machen ſucht, finden wir ein Wörtlein, das uns eine greifbare Empfindung, hervorgerufen durch die Berührung mit der Wirklichkeit, verrät. Kleiſt findet das preußiſche Kommerzſyſtem, dem er nun als Volontär angehört, „ſehr militäriſch", und zweifelt daher, daß es an ihm einen eifrigen Unterſtützer finden werde. Das iſt alſo — und für uns iſt dies hier von beſonderer Wichtigkeit — mit ein Hauptgrund, der Kleiſt nicht zugreifen läßt, wo ſich ihm eine ſonſt nicht zu verachtende Stellung bietet. „Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eigenen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz und gar entwöhnt," ſchreibt er der Schweſter etwa ein Vierteljahr ſpäter. „Ich hatte zum erſten Male in zwei Jahren wieder einen Oberen vor mir, und ... ich erinnerte mich mit Freuden, daß ich noch frei war." Er fühlte alſo, daß er auf dem Wege war, ſich unter denſelben äußeren Zwang zu ſtellen, von dem er ſich nach langen Seelenkämpfen unlängſt erſt befreit hatte.

In ſolch reflektierender Gemütsverfaſſung mochte der Verächter aller Diſziplin, die für ihn nichts anderes als die Aufhebung der Souveränität des Ichs bedeutete, vor dem Bilde Kretſchmars geſtanden haben. Es braucht nicht erſt betont zu werden, daß ſich ſeine ganze Sympathie der Geſtalt des Prinzen zuwandte. Stand da nicht ein leibhaftiges Stück

eigener Vergangenheit vor ihm, jener Vergangenheit, die er gerade jetzt oft und oft in seiner Erinnerung aufs neue durchlebte? Was hatte dieser sieggekrönte Prinz verbrochen? Er war der „Ordre des Herzens" gefolgt. Wie gut vermochte Kleist, der „ungedämpfte Feuergeist", wie ihn sein ehemaliger Lehrer Martini nannte, eine solche Handlung zu begreifen, er, der, als ihn am Rhein die französischen Kugeln umschwirrten, oft vielleicht allen Befehlen zum Trotz, gern fröhlich dreingeschlagen hätte, — wäre nur sein Wirkungskreis ein größerer gewesen. Und nun war dem Prinzen sein Herz sein Schicksal geworden. Wie oft läßt Kleist eben diese Klage in seinen Briefen und Dichtungen ertönen! Oder was könnte noch der Grund zu dieser Nichtachtung des kurfürstlichen Befehles gewesen sein? forscht der junge Grübler weiter, der gerade in diesen Tagen an sich „eine traurige Klarheit" entdeckt hat, die ihm „zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund" nennt. Vielleicht hatte der Prinz den Befehl überhört. Eigene Erlebnisse ziehen an seinem Geiste vorbei. Kannte er sie doch nur zu wohl, jene unselige Zerstreutheit, die sich mit der eisernen Strenge des Dienstes nicht vereinen läßt, und die ihm während seiner Militärzeit gewiß manchen unangenehmen Augenblick bereitet hatte. Und nun der Große Kurfürst! War er nicht geradezu die Verkörperung jenes Prinzips, das ihn aus dem Soldatenstande getrieben, des ewigen Kon-

fliktes zwiſchen Offizier und Menſch? Wie drückend hatte er es (nach ſeinem eigenen Bekenntnis) empfunden, wenn er ſtrafen mußte, wo er gern verziehen hätte, oder wenn er verzieh, wo er hätte ſtrafen ſollen. Er konnte am beſten ermeſſen, wie nahe der Prinz dem Abgrunde ſtand, — um eines Fehlers willen, der in ſeinen Augen kein Fehler war. Und wenn es ihn trieb, in der Miene des Prinzen, in dem er ein gutes Stück ſeiner ſelbſt ſah, deſſen Gedanken zu leſen, dann mußte er ſich ſagen, daß auch der Prinz nicht anders gedacht haben konnte als er ſelbſt. Wie nun aber, wenn der Herrſcher geſtraft hätte, wo er verzeihen ſollte, wenn er das Todesurteil wirklich ausgeſprochen hätte, das laut den Kriegsgeſetzen auf dieſen Fall geſetzt iſt? Würde ſich da das „Ungleichartige" des Soldatenſtandes — wie Kleiſt es nennt — nicht am kraſſeſten offenbaren? Und ſelbſt wenn er ſchließlich verziehe — war er ja doch kein Brutus —, wie viel Qualen, wie viel Seelenpein mußte der Prinz von Homburg dank dieſem dem Soldatenberuf innerlich anhaftenden Gegenſatze leiden dafür, daß er durch ſeine impulſive Natur dem Fürſten zum Siege verholfen.

Vielleicht waren dieſe letzten Gedanken durch Kleiſts Hirn gezuckt. Das wäre bei ihm nichts Befremdendes. Kennen wir doch aus der Entſtehungsgeſchichte des „Zerbrochenen Kruges" den Fall, daß aus der bloßen Betrachtung eines Bildes eine ſeiner ſchönſten Dichtungen herausreifte. Und wie er dort

mit genialer Intuition, über die maleriſche Darſtellung hinausgehend, den Punkt erfaßte, der den einzig wirkſamen dramatiſchen Konflikt bietet, ſo mochte er auch hier, geſtützt auf eigene trübe Erfahrungen, im Geiſte etwas hinzutun, woran der gewöhnliche Betrachter nicht im entfernteſten dachte. Doch mag dem ſo ſein oder nicht, es verſchlägt nicht viel. Denn nicht mit dichteriſchen Abſichten, wie beim Zerbrochenen Krug, hatte Kleiſt das Bild betrachtet. Und es war noch ein langer Weg, reich an äußeren und inneren Erlebniſſen, der von dieſem Keim bis zur ſeeliſch aufs feinſte zergliederten Geſtalt in Kleiſts Drama, und von dem Stürmer und Dränger Kleiſt von damals zu dem Propheten und Herold militäriſcher Diſziplin führte.

* * *

Schon im Frühjahr 1801 verließ Kleiſt die preußiſche Hauptſtadt und begab ſich in Begleitung ſeiner Schweſter Ulrike nach Paris. Während dieſer Reiſe ereignete ſich etwas, was für die ſpätere Konzeption des „Prinzen von Homburg" von Bedeutung werden konnte, jener Sturm auf dem Rheine, der die Reiſenden in Lebensgefahr brachte, und von dem wir an anderer Stelle ſchon gehört haben. Noch im ſicheren Haſen von Paris ſteht dieſes Begebnis mit der Lebhaftigkeit des eben erſt Erlebten vor Kleiſts Augen und weckt in ihm eine Flut von Reflexionen. „Ach, es iſt nichts ekelhafter als die

Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. Und doch — o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! — Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann als das Dasein, und indessen mancher das traurige Geschenk seines Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet noch erwärmt" (Biedermann S. 202 f.).

In solch finsteren Betrachtungen ergeht sich der Dichter, der später in der Gestalt des Prinzen von Homburg diesen Konflikt zwischen dem Naturgesetz,

das uns zwingt, das Leben zu lieben, und dem ethiſchen Geſetz, das dem Leben erſt Wert verleiht, wenn wir bereit ſind, es großen Zwecken freudig zu opfern, dramatiſch verkörpert hat. Wir haben früher geſehen, daß dieſes Reiſeerlebnis auf den „Robert Guiskard" nicht ohne Einfluß geweſen ſein dürfte, und wir können ſeine Spur auch in ſpäteren Dichtungen Kleiſts verfolgen. Liebte doch Kleiſt, deſſen Leben ſelbſt eine Kette jäh wechſelnder Stimmungen war, plötzliche Stimmungswechſel auch in ſeinen Dichtungen, und konnte es einen wirkſameren geben, als den vom ſicheren Tode zu neuem Leben? Ihn hat er wohl ſchon in Königsberg in dem markigen Eingang der Novelle „Jeronimo und Joſephe" (ſpäter „Das Erdbeben in Chili" betitelt) verwertet. Jeronimo beſchließt dort, ſich im Gefängnis zu erhenken. Schon befeſtigt er den Strick an einen Pfeiler, als plötzlich alles um ihn krachend einſtürzt, und er hält ſich krampfhaft an eben jenen Pfeiler, an dem er hatte ſterben wollen, um nicht umzufallen, wie Kleiſt damals auf dem Rheinſchiff einen Halt ſuchend ſich an einen Balken klammert. So wird wohl auch das verwandte Homburgproblem auf dieſes perſönliche Erlebnis zurückzuführen ſein, doch erſt ſpäter. Vorläufig hält den Dichter der Guiskard in ſeinem Bann und treibt ihn raſtlos durch die Welt. Und als er dann nach langer Irrfahrt in Königsberg ein ſtilles Aſyl gefunden, da ringt er wohl mit ſeiner Vergangenheit, aber nur mit der allerjüngſten, die in

der Pentheſilea ihren dichteriſchen Ausdruck gefunden. Erſt als er ſich durch dieſe Dichtung innerlich befreit, wird ſein Blick in frühere Tage frei. Nur in der Einſamkeit des Fort Joux, wohin er als Kriegsgefangener gebracht worden war, und von wo aus er in Briefen an ſeine Schweſter leidenſchaftlich ſeine Unſchuld beteuert, mag die Geſtalt des Prinzen vor ihm aufgetaucht ſein, wie er in der Einſamkeit ſeiner Zelle nicht an das Unrecht glauben mag, das ihm nach ſeiner Anſicht widerfahren iſt. Aber die leuchtende Geſtalt der Amazonenkönigin drängte dann wohl dieſes Bild ſogleich in den Hintergrund.

Erſt in Dresden hat Kleiſt ſich ganz wiedergefunden. Hier gerät er in einen Kreis von Freunden, die ihn aufrichtig ſchätzen, hier verkehrt er in den vornehmſten Häuſern und genießt die Freuden edler Geſelligkeit nach Jahren ſelbſtgewählten und unfreiwilligen Alleinſeins, hier wärmt ihn der Beifall freundlich teilnehmender Menſchen, hier endlich ſtrahlt ihm die Sonne einer aufkeimenden Liebesneigung, die, wie es ſcheint, nicht ohne Erwiderung geblieben iſt. „Es erfüllt ſich mir alles ohne Ausnahme, worauf ich gehofft habe," ruft er freudig aus, geſchwellt von neuem Schaffensdrang. Und hier, mitten in der Fülle neuer Pläne und Entwürfe, wird auch die Geſtalt des Prinzen von Homburg zum erſten Male dichteriſches Intereſſe für ihn gewonnen haben. Aber das iſt nicht mehr der Prinz von Homburg des Kretſchmarſchen Bildes oder der Mémoires de Branden-

bourg, der ſich ihm nun zu plaſtiſchem Leben formte. Vor allem ragt die Geſtalt eines Weibes herein, eines Weibes, das vielleicht die Züge ſeiner geliebten Julie trug. Perſönliche Erlebniſſe ſpielen hier wieder eine Rolle. Kleiſt berichtet von einer Soiree im Hauſe des öſterreichiſchen Geſandten Baron Buol, in der ſein „Zerbrochener Krug" vorgeleſen ward und die „zwei niedlichſten kleinen Hände, die in Dresden ſind", ihn mit dem Lorbeer krönten. Auch die Handſchuhepiſode in Kleiſts Drama mag teilweiſe auf ein ſolches perſönliches Erlebnis zurückgreifen. Und wie der Dichter nun neben dem Ideal des Dichterruhms das der Liebe vor ſich aufſteigen ſieht, ſo läßt er auch dem ehrgeizigen Prinzen, der ſo viel von ſeinen eigenen Zügen erhält, ein liebendes Weib zur Seite ſtehen, das ihn zum Schluß mit dem Kranze lohnt. Der Gedanke an die Schluß- und ſomit auch an die parallele Eingangsſzene ſeines Stückes wird alſo damals ſchon feſtere Geſtalt angenommen haben. Durch das Hereinziehen der Prinzeſſin ergaben ſich aber auch Analogien mit dem „Guiskard", den Kleiſt nun endgültig abgetan hatte, und aus dem er wohl in andere Stücke herübernahm, was ihm verwendbar ſchien. Die Braut, die zwiſchen dem geliebten Bräutigam und dem verehrten Oheim ſteht, dieſer totgeſagte Oheim ſelbſt, der plötzlich auf der Bühne erſcheint und über den unbotmäßigen Jüngling ſtrenges Gericht hält, das alles waren Motive, die in ähnlicher Weiſe auch im Guiskard waren an-

geſchlagen worden, und ſo manches andere Motiv aus dem weiteren Verlauf des Guiskard mochte der Dichter nun hier verwerten, als er dem rohen Stoffe dramatiſches Leben einzuhauchen begann.

Eine gewaltige Wandlung ſollte auch die Geſtalt des Prinzen ſelbſt durchmachen. Kleiſt hatte hier in Dresden durch ſeinen Freund Gotthilf Heinrich Schubert eine neue Welt kennen gelernt, — die Welt des Okkultismus. In den Vorleſungen dieſes Naturphiloſophen hatte er gewaltige Anregungen empfangen, im perſönlichen Verkehr mit ihm bereicherte er ſein Wiſſen mit der ihm eigenen fieberhaften Leidenſchaftlichkeit. Auch auf die Literatur dieſes ihn überaus intereſſierenden Gebietes wird er ſich gewiß mit dem Eifer ſeiner Frankfurter Studentenjahre geworfen haben. Da lernte er vielleicht durch Schubert ein Werk kennen, das damals großes Aufſehen erregte, die 1803 erſchienenen „Rhapſodien über die Anwendung der pſychiſchen Kurmethode auf Geiſteszerrüttungen“ des berühmten Hallenſer Profeſſors Johann Chriſtian Reil. Schubert hatte ſelbſt aus dieſem Buche geſchöpft, und ſo konnte Kleiſt darin gar manches, was er aus Schuberts Vorträgen über Somnambulismus, Schlafreden, Nachtwandeln u. a. kennen gelernt hatte, mit Muße überleſen. Hier fand er die Bemerkung, daß im Nachtwandler die Sinne einzeln wirken; ſein Ohr ſei taub, ſein Auge blind, aber ſein Gefühl ſo ſcharf, daß er durch dasſelbe genauer als ein Wachender unterſcheide (S. 79).

Daß die Nachtwandler ſich meiſt außer dem Anfall deſſen nicht bewußt ſeien, was in demſelben mit ihnen vorgegangen ſei, ſich aber der Begebenheiten der vorigen Anfälle im folgenden erinnern (S. 81 f.) und manches ähnliche. Und wie aus der ſchwärmeriſch hingebenden Maid der Bürgerſchen Ballade unter dem Einfluſſe dieſer Studien das ſomnambule Käthchen entſteht, ſo wird aus dem zerſtreuten Prinzen — denn Zerſtreute und Träumer ſind in jener Zeit alle Geſtalten, denen der Dichter den Stempel ſeines Weſens aufgedrückt hat, — ein Nachtwandler. So trägt Kleiſts Prinz von Homburg deutlich die Signatur des Dresdner Aufenthalts.

Gerade über die Zerſtreutheit fand Kleiſt wichtige Aufſchlüſſe in Reils Schrift. Reil behandelt nämlich „die Zerſtreuung und die Vertiefung" als „Krankheiten der Seele", als „Anomalien der Beſonnenheit und Aufmerkſamkeit". Er bezeichnet alſo den Zuſtand, den Kleiſt an ſich ſelbſt ſehr wohl kannte, und der ſeinen Prinzen von Homburg ganz beſonders charakteriſiert, als Vertiefung und definiert dieſe Vertiefung als einen „einſtweiligen Zuſtand, der durch ein ſo feſtes Anheften aller Seelenkraft auf einen Gegenſtand entſteht, daß außer demſelben weder Sinneseindrücke noch Erinnerungen unſerer Pflichtverhältniſſe zum klaren Bewußtſein gelangen" (S. 108). Erinnerungen unſerer Pflichtverhältniſſe — hier war Kleiſt auf einer Fährte. Hier hatte er ein aus dem Charakter ſeines Helden fließendes Motiv für deſſen

Pflichtverletzung. Der Prinz mußte durch das Anheften aller Seelenkraft auf einen Gegenstand so abgelenkt werden, daß er im kritischen Moment nicht hört, was er hören soll, und seines Pflichtverhältnisses auf einen Augenblick vergißt. Die Ablenkung geschieht durch den Handschuh der Prinzessin — wobei, wie erwähnt, vielleicht Selbsterlebtes im Spiele ist —, und der Keim für die Paroleszene war gegeben.

Reil schlägt aber auch Mittel und Wege vor, wie diese Seelenkrankheit zu heilen sei. Zweierlei beabsichtige eine solche psychische Kur. „Teils soll sie die Besonnenheit des Kranken wecken, teils denselben zum Gehorsam nötigen. Beides erreichen wir, mit geringen Modifikationen, meistens durch einerlei Mittel und auf dem nämlichen Wege. Durch starke und schmerzhafte Eindrücke erzwingen wir des Kranken Aufmerksamkeit, gewöhnen ihn an unbedingten Gehorsam und prägen seinem Herzen das Gefühl der Notwendigkeit unauslöschlich ein. Der Wille seiner Vorgesetzten muß ein so festes und unabänderliches Gesetz für ihn sein, daß es ihm ebensowenig einfällt, sich demselben zu widersetzen, als wider die Elemente zu kämpfen. . . . Durch Gehorsam und Besonnenheit muß der Kranke erst empfänglich für alle künftige Operationen gemacht werden. Sie sind also gleichsam die Grundlage des gesamten Heilgeschäfts" (S. 223). Reil empfiehlt, solche Kranke zu isolieren, ihnen alle Verbindung mit ihren Bekannten abzu-

ſchneiden, und ſchlägt vor, recht augenfällige Mittel zu wählen, wobei er den Mitteln, „die Furcht machen", als am ſchnellſten zum Ziele führend, den Vorzug gibt. „Selbſt ſolche Kranke, die durch Güte gezogen werden müſſen, fordern in dieſer Periode eine ernſthafte Behandlung, um ihnen Achtung für ihre Vorgeſetzte einzuflößen. Sie ähneln den Kindern, die es verſuchen, ihren Willen durchzuſetzen, aber bald einlenken, wenn ihrem Vorſatze ein ſchmerzhaftes Hindernis in den Weg geſtellt wird" (S. 224). Ja ein ſolches Hindernis könne „auf der Stelle jeden Vorſatz zur Widerſpenſtigkeit vernichten".

Hier hatte Kleiſt, was er brauchte. Die dem Großen Kurfürſten zugeſchriebene Äußerung, wie ſie der Dichter aus Friedrichs Darſtellung kannte und wie ſie Kretſchmar im Bilde verkörpert hatte, bot ihm keinen dramatiſchen Konflikt. Denn in dem von ferne angedeuteten Konflikt zwiſchen Geſetz und Menſchlichkeit hatte ja der Kurfürſt bereits für dieſe entſchieden. Doch die Möglichkeit eines ſolchen Konflikts konnte Kleiſt ſchon damals, vielleicht nur für einen flüchtigen Augenblick, bedacht haben. Gleichviel übrigens, — hier bei Reil mußte er mit Sicherheit darauf geführt werden, ja mehr als das, hier fand er den Weg vorgezeichnet, den er zu gehen hatte. Der Prinz mußte in Haft gehalten, mußte dort durch ein ſtarkes, furchterregendes Mittel von ſeiner Widerſpenſtigkeit „auf der Stelle" geheilt werden. Auch für die Wahl dieſes Mittels, die ſich übrigens aus den Worten des Kur-

fürſten ganz von ſelbſt ergibt, konnte außerdem noch Reil maßgebend geweſen ſein, der in einem eigenen Abſchnitte (S. 356 ff.) von der „Todesfurcht" handelt. Die Geſtalt des Kurfürſten tritt nun mehr in den Vordergrund. Er ſpricht das Todesurteil aus, allerdings nicht um zu ſtrafen, ſondern um zu „heilen". Der Große Kurfürſt als Erzieher!

Etwas war nun freilich unbedingt nötig, dem Dichter den Stoff von dieſer Seite intereſſant zu machen. Kleiſt mußte den Prinzen als heilungsbedürftig anſehen und dem Kurfürſten die Berechtigung einer ſolchen Heilmethode zuerkennen. Ein Umſchwung in ſeinen Anſchauungen mußte eingetreten ſein, er mußte ein anderer geworden ſein, als er damals in Berlin war. Und er war ein anderer geworden. Die ſchwere Not der Zeit, die an die Herzen der Patrioten pochte, ſie hatte auch in ſeinem Herzen Einkehr gehalten.

Schon in Königsberg machte unter dem Druck der Ereigniſſe jener ſchroffe Individualismus der Berliner Tage, der ſich ganz und gar von der „Befolgung fremder Zwecke" entwöhnt hatte, einem allgemeinen Liebebedürfnis Platz, zu dem, wie Kleiſt meinte, das Unglück die Menſchen erziehe. Und immer mehr und mehr wird Kleiſt in das Lager des Altruismus hinübergedrängt, immer mehr knüpft er ſein Schickſal an die politiſchen Ereigniſſe, das Wohl ſeines Ichs an das Wohl der Geſamtheit. Vollends als Öſterreich zum Kriege gegen den Unterdrücker

rüſtet, läßt es ihn nicht mehr in Dresden. Er muß ſich „den Begebenheiten in die Arme werfen". Er findet, daß man ſich mit ſeinem ganzen Gewicht in die Wage der Zeit werfen müſſe, und wünſcht ſich eine Stimme von Erz, ſie vom Harz herab den Deutſchen abzuſingen. Er will über Prag nach Wien. Und die Geſtalt des Prinzen begleitet ihn auf ſeiner Reiſe. Wenn er in Prag in einem Aufſatze „Was gilt es in dieſem Kriege?" die Frage ſtellt, ob es „den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürſten gelte, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Lorbeeren geträumt hat", dann ſehen wir, daß der Rahmen ſeiner Dichtung ihm klar vor Augen ſteht. Noch nicht ſo klar vielleicht das übrige. Erſt die unglückliche Schlacht bei Wagram ſchafft ihm ſelbſt innere Klarheit. Noch nie ſei er ſo erſchüttert geweſen wie jetzt, ſchreibt er der Schweſter. „Nicht ſowohl über die Zeit, als darüber, daß ich beſtimmt war, es zu überleben." Nun erſt kam Kleiſt, belehrt durch die traurige Wirklichkeit, dazu, in der Diſziplin das ſtärkſte Bollwerk jedes Staates zu ſehen. Nun erſt wird ihm wohl auch das rein menſchliche — wenn man will auch pathologiſche — Problem des „Prinzen von Homburg" zu einem ethiſchen Problem, nun ſieht er erſt die Löſung des Konfliktes in der Weiſe, wie wir ſie im Drama vorfinden, nun wird ihm dieſer Vorwurf, der aus ganz anderen Gründen ſein Intereſſe geweckt hatte, zu einem Hohenlied der Diſziplin. Jetzt erſt drängt es ihn, nieder-

zuſchreiben, was er die Jahre über unklar mit ſich herumgetragen hatte, und ſo überraſcht er denn, nach Berlin zurückgekehrt, ſeine Freunde mit ſeinem reifſten Werk. —

So ſpiegeln ſich in Kleiſts „Prinzen von Homburg" Jahre ſeines Lebens mit ihren äußeren und inneren Eindrücken, mit ihrem Stimmungswechſel, ihren Wandlungen wieder. Auch die letzte Wandlung im Gemüte des Prinzen ſollte Kleiſt an ſich ſelbſt erleben. Der dem Problem des Willens zum Leben das kühnſte dichteriſche Denkmal geſetzt, ging wenige Monate ſpäter freiwillig in den Tod mit jener Heiterkeit und Seelenruhe, mit der der Prinz nach ſchwerer Prüfung in den Tod zu gehen bereit war. Ihm aber war nicht jene plötzliche Wendung des Schickſals beſchert, die uns in ſeinem „Prinzen von Homburg" an Käthchens Märchenglück gemahnt. Und ſo nahm er ſich ſelbſt, was das Leben ihm verſagte, — ſtillen, kampfloſen Frieden.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06454 1926

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD

Digitized by Google